BIOGRAPHIE

UNIVERSELLE

DES MUSICIENS

TOME PREMIER

TYPOGRAPHIE DE H. FIRMIN DIDOT. — MESNIL (EURE.)

BIOGRAPHIE

UNIVERSELLE

DES MUSICIENS

ET

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE

DEUXIÈME ÉDITION

ENTIÈREMENT REFONDUE ET AUGMENTÉE DE PLUS DE MOITIÉ

PAR F. J. FÉTIS

MAITRE DE CHAPELLE DU ROI DES BELGES
DIRECTEUR DU CONSERVATOIRE ROYAL DE MUSIQUE DE BRUXELLES, ETC.

TOME PREMIER

PARIS

LIBRAIRIE DE FIRMIN DIDOT FRÈRES, FILS ET Cie

IMPRIMEURS DE L'INSTITUT, RUE JACOB, 56

1860



PRÉFACE

DE LA DEUXIÈME ÉDITION.

L'histoire de la musique a deux aspects également dignes d'intérêt : à l'un de ses points de vue, elle nous montre les éléments de cet art coordonnés d'une manière systématique dès les premiers âges du monde. Elle nous apprend que, pleins de reconnaissance pour les émotions douces, consolatrices ou joyeuses qu'ils en recevaient, les plus anciens habitants de la terre dont il reste des souvenirs ont donné à la musique une origine céleste. Partout dans l'antiquité, nous la trouvons mêlée aux mythologies, aux cosmogonies, aux théories les plus abstraites de la philosophie. Intimement liée à la poésie, laquelle était toujours chantée, la musique nous apparaît dans le monde habité comme l'expression caractéristique de l'organisation physiologique des peuples, et comme le résultat des climats sous lesquels ils vivaient, des circonstances qui les modifiaient, et des phases de leur civilisation.

Le chant populaire est l'histoire vivante de la musique primitive sur toute la surface de la terre ; il semble n'avoir eu d'autre auteur que les peuples eux-mêmes. Il n'a rien d'individuel ; car il émane d'un sentiment commun ; il est l'accent de la voix de tous ; enfin, il est le fruit de l'inspiration collective. Chez toutes les nations, dans l'Inde comme à la Chine, chez les populations arabes, dans la Grèce, en Italie, chez les peuples germaniques et celtiques, le chant populaire, dont le chant religieux n'est qu'une forme, est en quelque sorte l'histoire traditionnelle. Mélancolique ou joyeux, naïf ou passionné, il nous instruit de la situation politique et morale des hommes chez lesquels il a pris naissance; il est toujours le produit d'une idée générale, d'un sentiment unanime, ou de certaines croyances qu'il transmet d'âge en âge.

Les progrès de la civilisation modifient les instincts populaires et

en altèrent l'originalité. Par degrés, les facultés de production spontanée de poésie et de chant s'affaiblissent dans les masses : ce moment est celui où les génies individuels commencent à se révéler. L'art tend alors à se modifier, à prendre des formes plus régulières, mais non d'une manière complétement indépendante. De certaines idées, qui ne sont souvent que des préjugés, s'imposent à l'artiste et limitent l'essor de son imagination. Leur despotime est même parfois si absolu, qu'il devient un obstacle invincible à l'introduction de l'art dans des voies meilleures. On en voit un exemple remarquable chez les Grecs, où la fausse doctrine de la stabilité de certains principes erronés retint la musique hors de son domaine véritable. Il fallut des siècles pour affranchir le monde de ces erreurs partagées par les plus hautes intelligences, au nombre desquelles on remarque Platon, Aristote et Plutarque. Toutefois le temps fait toujours son œuvre ; des faits inconnus se révèlent ; de faibles lueurs se font apercevoir dans le lointain ; insensiblement la lumière devient plus sensible ; elle acquiert plus d'éclat et fait découvrir quelque principe inconnu dont les conséquences sont la transformation de l'art, ou même la création d'un art nouveau.

C'est ainsi que le principe de l'harmonie des sons simultanés, méconnu de l'antiquite, comme je l'ai prouvé ailleurs (1), en dépit de tout ce qui a été écrit dans ces derniers temps pour établir le contraire ; c'est ainsi, dis-je, que ce principe s'est introduit dans la musique en Europe pendant les siècles de barbarie, s'y est développé, épuré, pendant le moyen âge, et a donné naissance à l'art véritable ; art pur, idéal, complet, existant par lui-même, et indépendant de toute relation extérieure. Dès qu'il eut été découvert et compris, ce principe devint la base de la musique ; car il ne peut en être l'accessoire. Ses conséquences ne furent pas aperçues par ceux qui, les premiers, en firent l'application : ils n'en firent qu'une chose barbare dont notre oreille serait blessée, mais qui eut alors ses partisans, à cause de sa nouveauté. De longues périodes de temps s'écoulèrent avant que l'application du principe s'améliorât ; mais, par

(1) Voyez mon *Mémoire sur l'harmonie simultanée des sons chez les Grecs et les Romains*. Bruxelles, Muquardt ; Paris, Aubry, 1859, 1 vol. in-4°.

de lents progrès, il finit par se dégager de sa grossière enveloppe, et, par les travaux de quelques hommes d'élite, il créa enfin l'art des successions dans l'harmonie, ou, ce qui est la même chose, l'accord de l'harmonie avec la tonalité. Dès ce moment (XV[e] siècle) toutes les conséquences de la constitution fondamentale de la musique arrivèrent chacune à leur temps. Une carrière immense s'ouvrit devant les artistes assez bien organisés pour faire les déductions successives du principe. Le génie, le talent, se manifestèrent dans la hardiesse de ces déductions et dans le bon emploi qu'on sut en faire. Avec le temps, il en sortit des principes nouveaux et spéciaux, dont les conséquences durent aussi se développer progressivement.

Le premier point de vue de l'histoire générale de la musique est donc celui de l'art en lui-même, se créant, se développant, et se transformant en vertu de principes divers, qui tour à tour se succédaient. Chacun de ces principes porte en lui toutes ses conséquences; et celles-ci sont découvertes périodiquement, par des hommes de génie, dans un ordre logique que rien ne peut intervertir, et qui, lorsqu'il est bien observé, inspire autant d'étonnement que d'admiration.

Cette histoire de l'art a été l'objet des études, des travaux d'une grande partie de ma vie, et de plus de méditation encore que de travail. Vingt fois je l'ai recommencée, lorsque je croyais connaître mieux les causes des faits, et à mesure que mes aperçus devenaient plus nets, plus simples, plus généraux. Si Dieu m'accorde le temps nécessaire, je la publierai immédiatement après l'ouvrage dont je donne aujourd'hui la deuxième édition; car l'âge m'avertit qu'il faut me hâter et qu'il est temps de finir.

L'autre point de vue de l'histoire générale de la musique est celui qui nous fait connaître la valeur des travaux des artistes, et de la part de chacun d'eux dans les développements et dans les transformations de l'art. Cette autre partie de l'histoire, non moins digne d'intérêt que la première, est l'objet de la *Biographie universelle des Musiciens*. Je regrettais autrefois d'y avoir consacré trop de temps; je me félicite aujourd'hui d'en avoir donné beaucoup plus à l'amélioration de cet ouvrage; car les tendances oublieuses de notre époque imposent plus que jamais aux âmes courageuses et con-

vaincues le devoir de protester contre le dédain de l'ignorance pour ce qu'elle ne connaît pas, et de rappeler les titres du génie et du talent à l'admiration universelle. Il y a déjà longtemps que j'ai entrepris cette tâche par mes concerts historiques, et que j'ai démontré, par l'exécution d'un choix d'œuvres empruntées à toutes les époques de l'art harmonique, cette vérité trop méconnue, que l'idée et le sentiment, sous quelque forme qu'on les trouve, et quels que soient les moyens employés pour leur expression, conservent dans tous les temps leur signification et leur mérite. On peut ignorer l'existence des ouvrages qui ont cette valeur; mais on ne pourra jamais les entendre sans qu'ils produisent leur effet. Mes efforts n'ont point été infructueux; car une réaction s'est opérée dans l'opinion en faveur des belles œuvres du passé, et j'ai eu des imitateurs.

L'exactitude dans les faits, la sincérité, l'impartialité dans l'appréciation du mérite, sont les devoirs principaux du biographe. La sincérité, l'impartialité, ne sont pas cependant des garanties suffisantes de la justesse du jugement dans un art qui n'a de règle qu'en lui-même et pour lequel la diversité de goût est le résultat du tempérament autant que de l'éducation. Il faut quelque chose de plus pour donner de l'autorité aux opinions sur la valeur des œuvres du musicien. Ce quelque chose, c'est la connaissance de tout ce qui est du domaine de la musique. Les gens du monde n'avouent pas volontiers la nécessité de cette connaissance pour l'appréciation d'un art dont ils croient que les produits n'ont d'action que sur la sensibilité. Il n'est pas nécessaire, en effet, de connaître pour éprouver de la sympathie à l'audition d'une œuvre musicale et du dégoût pour une autre; mais ce sont-là des impressions bonnes pour ceux qui les éprouvent et non des jugements. Comme appréciation du mérite des ouvrages, elles n'ont aucune valeur.

Ce que j'appelle *la connaissance* n'est pas seulement le résultat des études techniques : c'est aussi la philosophie de l'art, qui ne s'acquiert que par l'étude bien faite de son histoire. Quelle place occupe dans cette histoire l'auteur d'une production quelconque? A quelle époque appartient-il? Quel est le caractère essentiel de son talent? Quel est l'objet de son œuvre? dans quel ordre d'idées l'a-t-il conçue? Quelle était la direction de l'art avant lui? Quelle modifi-

cations y a-t-il apportées? Que reste-t-il de lui depuis que d'autres transformations se sont opérées? Voilà les questions qui se présentent, pour chacun dans la biographie des artistes, avant qu'on puisse porter un jugement sain, équitable, de leur talent et de la valeur de leurs œuvres : elles ne peuvent être résolues que par la connaissance suffisante de toutes les parties de l'art, et cette connaissance doit être accompagnée d'un sentiment fin, délicat, énergique, d'une grande expérience, et d'une disposition éclectique de l'esprit.

Un des plus grands obstacles à la justesse des jugements sur la valeur des œuvres musicales se trouve dans la doctrine du progrès appliquée aux arts. J'ai eu longtemps à lutter contre elle, et j'ai dû supporter d'ardentes polémiques lorsque je soutenais que la musique se transforme, et qu'elle ne progresse que dans ses éléments matériels. Aujourd'hui, en présence de la situation de l'art dans toute l'Europe, on n'ose plus m'opposer le progrès, et l'on garde un silence prudent. Peut-être ne trouverais-je pas maintenant beaucoup d'adversaires si je disais, selon ma conviction, que certaines choses, considérées comme le progrès, sont en réalité la décadence. Par exemple, le développement de la pensée d'une œuvre, dans certaines limites, est, sans nul doute, une condition de la beauté ; mais, si l'on dépasse le but, il y a divagation, et l'effet de la pensée première s'affaiblit. Parvenue au point où elle est aujourd'hui, la manie du développement ne produit plus que fatigue et dégoût : c'est la décadence. Le caractère de la grandeur fait naître notre admiration ; nous le trouvons élevé à sa plus haute puissance dans les œuvres de Hændel, de Gluck, et de la deuxième époque de Beethoven ; mais le gigantesque, le disproportionné, qu'on a voulu réaliser plus tard dans certaines productions, sont des monstruosités qui indiquent une époque d'égarement. La modulation élégante, inattendue, lorsqu'elle n'est pas prodiguée, est une des richesses nées de la tonalité moderne : Mozart, ce modèle de la perfection, qu'il faut toujours citer, y a puisé des effets admirables : mais multipliée à l'excès, employée à chaque instant, pour déguiser la pauvreté de la pensée mélodique, suivant la méthode de certains compositeurs, la modulation équivaut à la monotonie, et devient un indice du dépérissement de l'art. Enfin, le coloris instrumental est une des plus belles

conquêtes de la musique moderne : ses développements ont été le fruit du perfectionnement progressif des instruments et de l'invention de plusieurs nouveaux éléments de sonorité; mais il ne faut pas en abuser. Rien de trop dans les moyens pour l'artiste qui s'en sert avec goût comme l'ornement d'une pensée belle d'inspiration et d'originalité, et qui, dans la multitude d'effets possibles, sait choisir et trouver à la fois le secret de la nuance propre et celui de la variété; mais l'excès de l'instrumentation; la fatigue qu'elle cause par la réunion incessante de tous ses éléments; le bruit, le fracas toujours croissant de ses forces exagérées, dont l'oreille est assourdie de nos jours, c'est la décadence, rien que la décadence, loin d'être le progrès.

Disons-le donc avec assurance : la doctrine du progrès, bonne et vraie pour les sciences comme pour l'industrie, n'a rien à faire dans les arts d'imagination, et moins dans la musique que dans tout autre. Elle ne peut donner aucune règle valable pour l'appréciation du talent et des œuvres d'un artiste. C'est dans l'objet même de ces œuvres, dans la pensée et dans le sentiment qui les ont dictées, qu'il en faut chercher la valeur. Avec des développements peu étendus, des modulations simples et rares, enfin, avec une instrumentation réduite aux éléments du quatuor, Alexandre Scarlatti a mérité la qualification de *grand artiste,* dans les dernières années du dix-septième siècle. Reinhardt Keiser, qui vécut à la même époque, n'a été surpassé par personne pour l'originalité de la pensée! Enfin, Mozart, qui écrivit *Don Juan* soixante-quinze ans avant le moment où je trace ces lignes, est resté le plus grand des musiciens modernes, parce qu'il eut ce qui ne progresse pas, le génie le plus riche, le plus fécond, le plus souple, le plus varié, le plus délicat et le plus passionné, réuni au goût le plus pur.

Il y a des tendances, des formes particulières à chaque époque, que le vulgaire prend pour *le beau*, parce que la mode leur donne une valeur momentanée. La critique elle-même, cédant à l'entraînement du jour, s'y laisse souvent égarer. Mais, après l'engouement vient la réaction : la mode change, et la forme usée, si elle n'a pour soutien la beauté de la pensée, disparaît sans retour, pour faire place à des formes nouvelles, dont la valeur n'a pas plus de réalité.

Ces variations de goût offrent plus d'un danger au biographe éclairé qui veut remplir sa mission avec impartialité ; car d'une part, elles l'obligent souvent à condamner ce qui est admiré par ses contemporains ; et de l'autre, à soutenir le mérite des œuvres du passé contre l'opinion du présent. Qu'arrive-t-il de là ? C'est qu'on l'accuse d'être réactionnaire, et de dénigrer ce qui est, dans le dessein d'exalter ce qui n'est plus. J'ai passé par là ; mais je ne m'en suis point effrayé. Depuis que j'ai publié la première édition de mon livre, la situation est devenue plus périlleuse, les rangs des grands artistes se sont éclaircis, et la génération actuelle s'est laissé entraîner à d'étranges égarements, sur lesquels il est nécessaire que je m'explique ici.

Il y a eu de tout temps des hommes qui, caressant les penchants momentanés d'un public vulgaire, ont fait de leur art métier et marchandise. De nos jours, leur nombre s'est accru dans d'effrayantes proportions. De ceux-là, la critique n'a point à s'occuper : la mention sommaire de leurs frivoles productions est tout ce qui leur est dû. Mais le siècle présent a vu se produire, dans les vingt-cinq ou trente dernières années, des artistes plus sérieux qui possèdent une incontestable habileté à se servir des ressources de l'harmonie et de l'instrumentation, et qui aspirent à la réalisation du beau dans leurs ouvrages. Hommes de cœur, ils sont à sa recherche avec bonne foi ; mais une erreur singulière leur fait manquer le but vers lequel ils croient se diriger. Elle consiste à se persuader que le beau n'est pas le simple. Incessamment préoccupés de la crainte de tomber dans le commun, ils se jettent dans le bizarre. La cadence rhythmique des phrases, les conclusions et les repos qui en résultent, sont au nombre de leurs antipathies. Pour les éviter, ils ont un système d'enchevêtrement par lequel, de suspension en suspension, d'incidence en incidence, ils prolongent indéfiniment la contexture des périodes ; de telle sorte qu'elles se déroulent comme les papiers sans fin qui se fabriquent à la mécanique, et que leur terminaison ne semble pas avoir de nécessité. Mendelsohn, le premier, s'est jeté dans cette voie où Schumann et d'autres l'ont suivi. Nonobstant le talent réel qui brille en certaines parties de leurs ouvrages, la cause que je viens d'indiquer y jette un vague perpétuel, d'où naissent la fatigue et la

distraction de l'auditoire. Ajoutons à ce défaut considérable l'excès d'un travail harmonique sous lequel la pensée principale est comme étouffée : car la simplicité du style est aussi une des aversions de la nouvelle École. S'ils étudiaient davantage les immortelles productions des grands maîtres qui les ont précédés, les artistes dont je parle verraient que Haydn et Mozart, dans les parties de leurs symphonies où le développement du sujet acquiert la plus grande énergie, ont écrit souvent leur harmonie à deux parties. Néanmoins ils frappent comme la foudre, et leur pensée est saisissante de clarté.

Il est une autre cause qui contribue à mettre de l'obscurité dans les productions de l'École nouvelle : je veux parler de l'incertitnde qui y règne sans cesse sur la tonalité, par la fréquence des résolutions harmoniques dans des tons différents de ceux où elles devraient se faire d'une manière naturelle. Certes, l'artifice est excellent en soi, et l'on en connaît des exemples dont l'effet est admirable; mais converti en formule banale, il devient insupportable. On est, dit-on, puni par où l'on pèche : je suis obligé de reconnaître cette vérité et de m'en faire l'application; car le premier j'ai fait connaître dans mes cours de philosophie de la musique et dans mon *Traité de l'harmonie* l'ordre omnitonique produit par les altérations des intervalles des accords, comme le dernier terme de la transition tonale. Il est vrai que j'y avais mis ce correctif, que l'effet de ces modulations serait d'autant plus grand, qu'on en userait avec plus de discrétion. Les nouveaux compositeurs n'en ont pas jugé comme moi : ils ne prennent qu'un petit nombre de successions omnitoniques parmi celles dont j'ai enseigné le mécanisme; mais ils en usent largement et en reproduisent l'emploi jusqu'à faire naître la fatigue et le dégoût. C'est qu'il est plus facile de contracter des habitudes que d'avoir des idées.

Il est une remarque qui peut être tirée de la *Biographie universelle des Musiciens*, et qui a de l'importance à l'époque actuelle, à savoir, que la spécialité du style a fait les grandes renommées d'artistes. On y voit, en effet, la conscience de ces hommes dévoués à leur art présider constamment à leurs travaux aussi bien que leur génie. Les compositeurs célèbres qui ont écrit dans tous les genres, particulièrement au dix-huitième siècle, se modifient,

se transforment même, en raison du genre qu'ils traitent. Ils ont un style pour l'église, un autre pour le théâtre, un troisième pour la musique instrumentale. Ajoutons que sous ces aspects divers où se montre leur talent, ils restent originaux, et se font reconnaître par le cachet de leur individualité. Si l'on accorde quelque attention à ce fait remarquable, on est frappé de la différence qui existe entre cette variété de style de l'art d'autrefois et l'uniformité de l'art d'aujourd'hui. D'où vient cette différence? Certes, ce n'est pas l'habileté qui fait défaut chez quelques-uns de nos artistes; mais une tendance sociale de l'époque actuelle exerce sur leurs travaux une fâcheuse influence : cette tendance est un besoin général d'émotions nerveuses qu'ont fait naître des révolutions multipliées, et qui ont accumulé plus d'événements extraordinaires et de revirements politiques depuis soixante-dix ans qu'il n'y en avait eu en dix siècles. Cette disposition fait rechercher le dramatique en toute chose. En musique, le dramatique s'exprime par de certains accents, par de certaines harmonies, par de certaines combinaisons de sonorités, qui développent l'émotion et la maintiennent dans une progression constante. A la scène, ces choses ont de la valeur si des idées les soutiennent, et si elles ne deviennent pas des recettes banales de moyens; mais ce n'est pas seulement au théâtre que nous les trouvons; car tout se formule en drame. Dans la messe, le psaume, la symphonie, et jusque dans les moindres bluettes destinées aux pianos des boudoirs, nous les retrouvons sans cesse. Parfois le talent réel se fait apercevoir dans ces choses; mais pourquoi toujours cet entraînement vers le dramatique? Pourquoi ces efforts et ces airs mystérieux pour les choses les plus simples? il n'y a pas de pensée musicale qui conserve sa valeur primitive sous la persistance incessante de ces teintes forcées; et, par une conséquence inévitable, elles anéantissent toute propriété de style et toute possibilité de donner au talent un caractère déterminé. Par l'effet de cette funeste tendance, la plupart des ouvrages que nous voyons se produire tiennent plus ou moins les uns des autres.

Avec une éducation musicale moins complète, les compositeurs français dont les ouvrages brillèrent au théâtre dans la seconde moitié du dix-huitième siècle et au commencement du dix-neuvième

(pour ne parler que de ceux-là), comprirent bien mieux la destination de l'art et leur mission personnelle. Chacun d'eux resta dans la nature du talent dont il était doué, sans prendre souci de ce qui faisait les succès d'autrui. Philidor, Monsigny, Grétry, D'Alayrac, Méhul, Berton, Boïeldieu, brillent par les qualités qui leur sont propres. Chacun d'eux est un type qui ne se confond pas avec un autre. Tous sont devenus des modèles : celui-ci d'une exquise sensibilité ; celui-là, d'esprit scénique et de vérité d'accent ; cet autre, d'énergie dramatique ; ce quatrième, d'élégance et de grâce. Tous sont restés dans la sphère de leur sentiment, et par cela même, leurs productions conserveront leur valeur dans tous les temps.

C'est, je l'avoue, un sujet de profond étonnement pour moi que l'obstination de la plupart des artistes de notre temps à persévérer dans leur système d'uniformité de style ; système si contraire à la destination de la musique, et si peu favorable aux succès qu'ils s'efforcent d'obtenir ! Plusieurs m'accusent de sévérité, d'injustice même à leur égard ; mais quoi ? ne voient-ils pas le froid accueil fait à leurs productions par les auditoires les plus intelligents ? N'ont-ils jamais mis en parallèle l'oubli dans lequel leurs ouvrages tombent tour à tour, en dépit de tous les moyens employés pour leur donner du retentissement, avec l'admiration universelle dont jouissent les œuvres des grands maîtres, parmi lesquelles il en est qui comptent près d'un siècle d'existence ? Cette comparaison n'est-elle pas assez significative, et ne m'absout-elle pas de toute suspicion de partialité ? Ils affirment qu'on ne les comprend pas : qu'est-ce à dire ? Les œuvres d'art sont-elles des énigmes, des problèmes ? La musique dont une bonne exécution ne donne pas l'intelligence est un art qui s'égare.

Les compositeurs dont je viens de parler n'ont que le tort de faire abus des moyens qui leur sont offerts par l'art, et d'en faire des formules ; car d'ailleurs ils respectent cet art et ne sortent pas de son domaine. Il n'est pas de même d'une secte qui a pris naissance en Allemagne depuis peu d'années, et dont les efforts ne vont pas à moins qu'à l'anéantissement de la musique dramatique, ou plutôt de toute musique. Le chef et les disciples de cette secte nient la tonalité, le rhythme périodique, les lois de l'harmonie

en ce qui concerne la nécessité de la résolution des dissonances. Au théâtre, ils repoussent l'opéra et n'admettent que le drame. Leur principe esthétique, disent-ils, est *le vrai*. Or, suivant eux, toutes les formes adoptées jusqu'à ce jour pour la musique de la scène sont en opposition avec ce principe; car l'air, par exemple, n'existe que par la répétition fréquente des paroles, laquelle n'est pas dans la nature. Le duo, le trio, tous les morceaux d'ensemble, en un mot, sont frappés de la même réprobation, parce qu'il est également hors de toute vraisemblance que les personnages d'une action dramatique parlent tous à la fois. Le chœur seul est admis, parce qu'il est l'expression des sentiments qui animent les masses. La mélodie n'échappe pas à la proscription, parce que ses formes s'éloignent de la vérité de la déclamation : elle ne peut avoir d'existence que dans la ballade, dans la chanson, parce que le chant est dans la nature et que le chanteur ne parle pas. Le récitatif seul, s'il n'est qu'une déclamation notée, est la musique qui convient au drame : il doit être interrompu çà et là par des phrases isolées de chant ou de musique instrumentale par lesquelles chacun des personnages est caractérisé!

Ainsi qu'on le voit, la secte dont je parle est réaliste. Son principe du *vrai* n'est autre que la fausse doctrine de l'abbé Batteux, de Burk, de Diderot et de leurs disciples, à savoir que *les arts ont pour objet l'imitation de la nature* : opinion dérivée d'un système de philosophie sensualiste. Dans son application même aux arts du dessin, à la peinture, à la sculpture, une doctrine semblable ne peut avoir pour résultat *le beau*, qui doit être le but du travail de l'artiste. L'homme n'est pas le copiste de la nature : il s'inspire simplement de son spectacle et lui dérobe ses formes pour en composer des œuvres qu'il ne doit qu'à son propre génie. Si l'artiste n'avait pour objet de son œuvre que l'imitation de la nature, son travail serait pour lui une cause de continuelles déceptions et de désespoir; car la vie réelle, qui anime la nature, donnerait toujours au modèle une incomparable supériorité sur la copie.

En donnant cette imitation pour but aux arts, on suppose nécessairement que l'illusion est pour eux le dernier terme de la perfection; mais pour avoir la preuve de la fausseté d'une semblable

conception, il suffit de se souvenir du *Diorama*, où la représentation atteint un degré d'illusion qu'on ne trouvera jamais dans la peinture véritable. Tous les objets y sont à leur place et en relief; il semble que la main va les toucher. Cependant, qui a jamais songé à mettre en parallèle les tableaux du Diorama avec ceux qui font la gloire de nos grands peintres, si ce n'est le vulgaire, dont les sens sont plus exercés que l'intelligence et le sentiment? Loin d'être un perfectionnement de la peinture par l'exactitude de la représentation, le Diorama est, au contraire, dans un ordre très-inférieur, par cela seul que son but est l'illusion. Ce qui le prouve, c'est que la nature organique ne peut paraître dans ces tableaux qu'à l'état de cadavre : l'homme debout y manquerait de mouvement et de vie; dès lors l'illusion serait détruite. Or, personne n'a jamais remarqué que les personnages ne se meuvent pas dans les tableaux des grands artistes; car ceux-ci y ont mis la vie et le mouvement de l'art, qui ne sont pas ceux de la nature. Dans ces derniers temps, un peintre français s'est dévoué à la réalisation de l'imitation exacte de la nature : on sait quelles grossières images en ont été le produit.

Si l'imitation de la nature n'est pas l'objet essentiel des arts dont les produits offrent les représentations du monde extérieur; en un mot, si leur but est le *beau* et non le *vrai*, que dira-t-on de la musique, l'art idéal par excellence? N'ayant pas d'autre programme que les inspirations du génie de l'artiste, et ne pouvant réaliser le beau que dans le libre exercice de cette faculté, que peut-on espérer des limites imposées à l'imagination par la nécessité du vrai? La musique dramatique a sans doute pour mission d'exprimer les sentiments des personnages mis en scène, mais avec les moyens qui lui sont propres et les formes qui la constituent comme art. Elle est aussi vraie qu'elle doit l'être, quand elle fait passer l'émotion dans l'âme des spectateurs, et elle a de plus l'immense mérite d'être belle par le caractère d'originalité que lui imprime le talent de l'artiste. Gluck a porté aussi loin qu'il a pu la puissance de l'expression dramatique, mais en restant dans les limites de l'art : en portant ses tendances jusqu'aux derniers excès, la secte des réalistes en musique s'affranchit de ces limites, et dans ses œuvres monstrueuses, elle parvient jusqu'à l'anéantissement des con-

ditions en vertu desquelles l'art existe, pour lui substituer des puérilités qui ne peuvent faire naître chez les gens de cœur que le dégoût et l'ennui.

Il faut aimer l'art ou n'être pas artiste; car lui seul peut donner la récompense des sacrifices qu'on lui fait. La démonstration de cette vérité se trouve partout dans la biographie des musiciens célèbres. C'est par l'amour pur et désintéressé de leur art; c'est en le faisant le but unique de leur existence, qu'ils ont produit les grandes et belles œuvres qui recommandent leur mémoire à l'admiration de la postérité! Quiconque aspirera à se placer au rang de ces grands hommes devra les imiter dans leur noble abnégation des autres jouissances. A l'époque actuelle, ce détachement devient, à la vérité, plus difficile et plus méritoire; car la carrière des artistes est incessamment menacée par un mal d'autant plus dangereux, qu'il est dans sa nature de s'accroître, au lieu de s'affaiblir. Je veux parler du matérialisme pratique, de la fièvre industrielle et financière, enfin, de l'amour insatiable du bien-être et du luxe qui gouvernent aujourd'hui le monde.

Rien n'est plus antipathique, rien ne peut être plus préjudiciable au sentiment de l'art qu'une telle situation. Les préoccupations de l'esprit, dans cet ordre de choses, ne laissant point aux populations la liberté nécessaire pour accorder à la poésie, à la musique, l'attention et l'intérêt qu'elles réclament. Ce qu'on demande maintenant à ces arts, ce ne sont plus les jouissances de l'âme, mais l'émotion nerveuse et la distraction. Si la peinture est plus favorisée, c'est que ses produits deviennent une valeur réalisable sur laquelle la spéculation peut s'exercer. A voir avec qu'elle rapidité diparaissent de la scène les œuvres des meilleures artistes, et le profond oubli dans lequel elles tombent peu de temps après qu'elles ont vu le jour, on ne peut se dissimuler que la nouveauté est devenue, pour une population distraite et préoccupée, le mérite le plus considérable de ces ouvrages : lorsque sa curiosité est satisfaite, tout intérêt d'art disparaît.

Quelle affligeante comparaison nous pouvons faire de cette situation avec les époques antérieures de la musique dramatique! Considérons la période comprise entre 1775 et 1830, nous y verrons,

non-seulement les artistes et les amateurs, mais tout ce qui compose le public habituel des théâtres, émus et charmés par les œuvres de Gluck, de Piccinni, de Sacchini, de Mozart, de Paisiello, de Cimarosa, de Grétry, de Chérubini, de Méhul, de Berton, de Spontini, de Rossini, de Weber! Les œuvres mêmes qui n'avaient pas réussi à la scène étaient autrefois des sujets d'étude pour les uns; pour les autres, des objets d'admiration. Des livrets dépourvus d'intérêt ou mal coupés pour la musique avaient, ou causé la chute, ou borné le succès des partitions de Sacchini, *Renaud*, et *Chimène;* d'*Iphigénie en Tauride*, de Piccinni; de *Lodoïska*, de *Médée*, d'*Élisa*, d'*Anacréon*, des *Abencérages*, de Chérubini; de *Phrosine* et *Mélidor*, d'*Ariodant*, d'*Adrien*, de Méhul; mais ces partitions étaient recherchées, applaudies avec enthousiasme dans les réunions d'artistes et d'amateurs; on les trouvait dans toutes les bibliothèques. Les œuvres de tous les grands musiciens, de quelques pays qu'elles vinssent, à quelque école qu'elles appartinssent, étaient répétées dans les concerts et dans les salons; la vie de l'art était répandue dans la société. D'autre part, ceux que le succès avait couronnés au théâtre n'en disparaissaient pas. Les compositeurs *avaient un répertoire*, comme on disait alors; et, lorsque l'âge avait éteint leur imagination, lorsqu'ils sortaient de la carrière active, la représentation perpétuée de leurs ouvrages leur assurait une existence indépendante pour la vieillesse. Au lieu de cela, que voyons-nous maintenant? Auber, artiste de premier ordre, a écrit plus de quarante ouvrages qui, presque tous, ont eu de brillants succès; Halévy, homme d'un talent bien supérieur à ce que pense le vulgaire, a produit aussi un nombre considérable de belles partitions; qu'est devenu leur répertoire à Paris?

Que résulte-t-il de cet état de choses? Hélas! le plus grand mal qui puisse se manifester, c'est-à-dire, l'ébranlement de la foi dans l'art chez les artistes. Pour qui considère avec attention, ce scepticisme est de toute évidence : le découragement en est la conséquence inévitable. L'art ne se prenant plus au sérieux, on n'est occupé que de la recherche de l'effet momentané. *On ne sait plus que faire pour amuser le public*, me disait, il n'y a pas longtemps, un des jeunes compositeurs qui écrivent habituellement pour la scène. *Amuser!*

c'est donc à cela que l'art est descendu? Qu'on ne s'y trompe pas : si les artistes acceptent cette dégradation de la musique, c'en est fait d'elle pour l'avenir, ou du moins pour longtemps. C'est à eux qu'il appartient de résister à cette déplorable tendance par toutes les forces de la conviction, par toutes les ressources du talent. Qu'ils se gardent bien d'accepter à la lettre cet axiome si souvent répété, *qu'on ne réforme pas son temps*; qu'ils se persuadent, au contraire, qu'on le domine quand on est fort par la tête et par le cœur. Qu'ils prennent exemple de quelques hommes d'élite qui, défenseurs dévoués de la philosophie morale, menacée par les tendances actuelles, n'ont pas désespéré de la vertu, et ont écrit récemment des livres aussi remarquables par l'honnêteté du but que par l'évidence des principes et le talent du style. Certes, rien n'est plus opposé à la morale de ces livres que les entraînements de notre époque; cependant le plus beau succès en a signalé la publication; les éditions s'en sont multipliées, et leur éloge s'est trouvé dans toutes les bouches. C'est que dans les sociétés les plus corrompues, il y a toujours de nobles cœurs que n'ébranlent pas les vices de leur temps, et qui imposent aux autres. De même, alors que le goût se déprave et semble s'anéantir, il se trouve des âmes heureusement douées qui ne perdent jamais le sentiment du beau, qui lui vouent un culte, et qui le préservent du naufrage. C'est pour ces organisations exceptionnelles et pour lui-même que l'artiste doit travailler pendant les périodes d'égarement des sociétés civilisées : elles sont en petit nombre, sans doute, mais elles finissent par dominer le sentiment vulgaire de la foule.

On objectera peut-être que travailler pour le petit nombre ne conduit ni au succès ni à la fortune. Mais, qu'est-ce que le succès momentané qui ne repose pas sur des beautés réelles? Qu'est-ce que la fortune pour qui trouve ses jouissances les plus vives dans la culture de son art, et qu'est-il besoin pour l'artiste des raffinements du riche? Ce qu'il doit laisser à la postérité, ce sont de beaux ouvrages, non des palais et des meubles somptueux. Que ceux qui ne se trouvent pas assez récompensés de leurs efforts par le plaisir que donne le travail et par une position modeste, lisent la biographie des grands hommes qui sont nos maîtres et nos modèles! Qu'ils voient

Jean-Sébastien Bach élevant sa nombreuse famille avec le mince revenu d'un emploi dont ne se contenterait pas aujourd'hui le plus minime coryphée de nos théâtres, et de plus obligé d'y ajouter le produit de ses leçons et des copies qu'il faisait lui-même de ses ouvrages; toutefois, il était heureux en écrivant de magnifiques compositions dont le retentissement n'allait pas au-delà de l'enceinte d'une petite ville, et qui, publiées pour la première fois un siècle après la mort de leur auteur, frappent aujourd'hui les artistes d'admiration et de stupeur. Qu'ils suivent pendant toute sa vie le compositeur le plus original, le plus complet, Mozart, dont le nom ne se prononce pas sans éveiller l'enthousiasme : ils le verront incessamment aux prises avec les embarras d'une existence précaire; mais il suffit de lire sa correspondance pour comprendre les joies dont son cœur était inondé lorsque lui venaient les inspirations d'*Idoménée*, de *Don Juan* et des *Noces de Figaro*. Qu'on examine la position de Beethoven : il ne trouvait pas dans le produit de ses nobles créations un revenu suffisant pour ses modestes besoins; il ne fut à l'abri de la misère que par la générosité d'un prince impérial. De plus, par une cruauté inouïe du sort, il était privé de l'ouïe, et ne goûtait jamais le plaisir d'entendre exécuter ses ouvrages. Que lui restait-il contre tant d'infortunes? il nous l'apprend dans son testament : *l'art l'a soutenu*. Quels artistes que de tels hommes! Quel dévoûment à l'art que le leur, et qu'on serait heureux au même prix de le porter si haut!

J'ai dit que si l'art ne progresse pas, il n'en est pas de même de la science : or, il y a la science de l'art. Celle-là a fait des progrès immenses depuis cinquante ans. Préparée par de laborieux et utiles travaux, pendant le dix-huitième siècle, elle s'est enrichie dans celui-ci de l'esprit de méthode, sans lequel il est impossible de fonder une science véritable. La plupart des questions fondamentales, ou simplement entrevues autrefois, ou dénaturées par l'esprit de système qui régna surtout au dix-huitième siècle, ont été examinées de nouveau, dans des vues plus philosophiques et plus saines. La théorie de l'harmonie, livrée depuis Rameau à un vain étalage de calculs et d'expériences de physique, a été ramenée à son principe évident, lequel est purement métaphysique, puisqu'il s'agit d'un art qui, comme

tel, ne peut avoir de base que dans l'intelligence et dans le sentiment. Ramenée à ce point de vue, la théorie de l'harmonie s'est trouvée d'accord avec la constitution des tonalités, ainsi qu'avec l'histoire de la musique en général, et a présenté les développements de ses phénomènes dans un ordre parfaitement identique à celui des transformations de l'art.

Quant à l'histoire de la musique en elle-même, pour laquelle Marpurg, le P. Martini, l'abbé Gerbert, Burney, Hawkins et Forkel ont fait des recherches très-estimables, mais qui n'avait pas été examinée suffisamment à ses sources, et pour laquelle d'ailleurs l'esprit critique et philosophique manquait à ces écrivains, on peut dire avec assurance que depuis peu d'années seulement on est entré dans la voie qui seule peut conduire au but, parce qu'on s'est attaché à la recherche des monuments pour les étudier avec soin. A vrai dire, on n'a fait jusqu'à ce jour que de l'archéologie musicale : l'histoire de la musique proprement dite n'existe point encore; mais on en a éclairci des points intéressants. En cela, l'ordre naturel a été suivi; mais il y a loin de la patience dans les recherches à la conception d'un ensemble complet et à l'esprit généralisateur sans lequel un tel ensemble ne peut être formé. Peut-être l'historien de l'art se trouvera-t-il enfin.



La science de l'acoustique, ébauchée au dix-septième siècle, n'est entrée dans son domaine véritable, c'est-à-dire dans la physique expérimentale, que par les travaux de Chladni et de Savart. Les découvertes de ces hommes si distingués, celles de M. Cagniard de Latour et de quelques autres savants, ont donné des bases certaines à une science qui n'existait auparavant que de nom.

Enfin, une science plus nouvelle, la science de la science, c'est-à-dire la philosophie de la musique, a pris naissance de nos jours. Une de ses parties seulement, l'*esthétique*, a été traitée dans quelques ouvrages spéciaux, suivant des vues plus ou moins justes, plus ou moins étendues ou circonscrites, et avec une connaissance plus ou moins suffisante de l'art. L'ensemble de cette science a été l'objet d'un grand travail qui n'a point encore vu le jour.

La *Biographie universelle des Musiciens* renferme des renseignements sur tous les ouvrages qui ont pour objet l'une ou l'autre de

ces parties de la science générale de la musique, et sur leurs auteurs.

On a dit souvent, et l'on dit peut-être encore, en parlant de l'auteur d'un dictionnaire historique de la nature de celui-ci, *le compilateur de cette biographie.* L'expression ne manque pas de justesse pour certains ouvrages dans lesquels les écrivains copient simplement leurs devanciers, prenant un peu partout, et montrant dans la critique ou l'impuissance, ou la partialité inspirée par des préjugés d'époques, de pays, et d'école; mais on ne peut nier que cette partie de la littérature a fait de remarquables progrès dans le dix-neuvième siècle, particulièrement en France. Une biographie générale n'aurait plus la moindre chance de succès, si elle n'était qu'une compilation. Comme dans toutes les études historiques, les auteurs de bons ouvrages de ce genre ont reconnu la nécessité de remonter aux sources, de comparer les autorités, d'en discuter la valeur, au lieu d'accepter simplement les faits transmis par la tradition.

C'est un long et rude travail, lorsqu'on veut le faire bien. Les difficultés se multiplient à mesure que le cadre s'élargit. Dans une monographie, les erreurs sont moins excusables que dans un recueil biographique qui embrasse toute une époque, tout un pays, ou toute une catégorie de savants, de littérateurs ou d'artistes. L'impossibilité d'éviter la multiplicité des erreurs dans une biographie générale qui serait faite par un seul homme a déterminé les éditeurs d'ouvrages de ce genre à partager le travail entre un certain nombre de rédacteurs, à raison de la spécialité de leurs connaissances. Des recueils estimables, bien qu'ils ne soient pas à l'abri de tout reproche, ont été le produit de cette méthode; mais il serait difficile que la collaboration aboutît heureusement dans une biographie collective d'artistes qui ont cultivé le même art, particulièrement la musique, laquelle fait naître une si grande diversité de goûts, d'opinions et de doctrines. Il est hors de doute que l'unité de vues est indispensable dans un ouvrage de cette nature : pour qu'elle y fût, j'ai dû entreprendre seul la tâche immense qui m'était présentée. Il en est résulté des avantages évidents, mais aussi de graves inconvénients; car, lorsqu'il s'agit de faits, un seul homme ne peut

tout savoir, quelque soin qu'il prenne de s'informer, et de quelque résolution qu'il soit animé.

Le travail auquel je me suis livré pour la composition et pour l'amélioration de la *Biographie universelle des Musiciens* a été d'autant plus considérable, que je me suis imposé la tâche de rendre cet ouvrage aussi exact, aussi complet qu'il m'a été possible, en ce qui concerne les renseignements bibliographiques. Quelques-uns de mes lecteurs penseront peut-être que j'ai poussé trop loin cette recherche; d'autres me reprocheront, au contraire, de n'avoir pas fait assez; car tout le monde ne cherche pas les mêmes choses dans un livre. Quoi qu'il en soit, je considère la bibliographie comme digne de beaucoup d'intérêt pour l'histoire de l'art et de la science. Pour de certains travaux, elle est une nécessité. Je n'ai donc pas dû négliger ce qui pouvait rendre meilleure cette partie de mon livre. En dépit de ma patience et de mes soins, j'ai bien peur qu'elle ne soit encore imparfaite; car il est des faits dans la science des livres qui ne sont indiqués nulle part, et que le hasard seul fait découvrir.

Si l'on compare la deuxième édition de la *Biographie universelle des Musiciens* avec la première, on la trouvera immensément augmentée dans la nomenclature des artistes, et l'on verra que la plupart des articles anciens ont été remaniés, complétés, purgés des erreurs de faits et de dates qui s'y étaient glissées; enfin, que beaucoup d'autres ont été refaits en entier, d'après de meilleurs documents. De longs voyages entrepris à diverses époques, dans l'espace de vingt ans, en Allemagne, en Italie, en Angleterre et en France, m'ont fait recueillir de précieux matériaux dans les grandes bibliothèques, ainsi que beaucoup d'ouvrages rares. Plusieurs hommes de haut mérite et des amis dévoués m'ont aidé dans mes recherches et m'ont fourni des indications nombreuses pour le perfectionnement de mon livre. Ma reconnaissance doit signaler en particulier Dehn, érudit conservateur de la riche collection d'œuvres musicales de la bibliothèque royale de Berlin, qu'une mort prématurée vient d'enlever à sa famille, à ses amis, au monde musical, et dont l'inépuisable obligeance a été pour moi un véritable trésor; M. Gaspari, de Bologne, bibliographe exact, consciencieux, et musicien fort instruit; Auguste Gathy, au cœur noble et pur, également frappé par la mort

depuis peu, et qui, animé du sentiment le plus généreux, a puisé dans les matériaux de la nouvelle édition qu'il préparait de son *Lexique musical de la Conversation*, et les a mis à ma disposition, particulièrement sur ce qui concerne les artistes allemands de l'époque actuelle ; M. Danjou, mon digne ami et ancien collaborateur, à qui je suis redevable de notes pleines d'intérêt sur des manuscrits peu ou point connus que renferment les bibliothèques de Florence, de Rome et d'autres villes d'Italie ; M. Gachard, membre de l'Académie royale de Belgique et conservateur des archives générales du royaume, ainsi que M. Pinchart, laborieux et exact employé des mêmes archives; M. Léon de Burbure, amateur de musique et littérateur distingué, qui m'ont fait connaître des documents authentiques inconnus jusqu'à ce jour, lesquels jettent une vive lumière sur les origines de l'ancienne école des musiciens belges et néerlandais ; M. de Beauchesne, secrétaire du Conservatoire impérial de musique de Paris, dont l'obligeance ne se lasse point à fouiller dans les registres de cette école, pour me fournir des faits et des dates sur les artistes qui y ont reçu leur éducation musicale ; enfin M. Théodore Parmentier, officier supérieur du génie de la plus grande distinction, amateur de musique fort instruit et compositeur, qui a bien voulu relire mon ouvrage mot à mot pour m'en signaler les erreurs de détails, et pour relever toutes les fautes typographiques. Je les prie de recevoir ici l'expression de ma sincère gratitude.

La critique de certains écrits, ainsi que celle des journaux publiés en divers pays, m'a été fort utile, bien qu'elle n'ait pas été toujours bienveillante et qu'elle se soit quelquefois fourvoyée; car la vérité, lorsqu'elle se fait jour, est bonne à prendre partout. Cette critique s'attache parfois à des minuties auxquelles j'avoue que j'accorde assez peu d'importance. Personne plus que moi n'a le désir d'être exact dans les faits, car c'est un devoir de l'être autant qu'on le peut ; mais, enfin, si je me trompe sur une date, si je dis *André* pour *Michel*, ou *Michel* pour *André ;* si ma mémoire, qui me servait si bien autrefois et qui maintenant m'abandonne, me trahit sur quelque circonstance peu importante, je confesse que je ne suis nullement disposé à m'en désespérer. Ce n'est pas dans de pareilles choses que consiste la valeur de mon œuvre : je la place plus haut.

J'abandonne donc volontiers à mes aristarques de détails le plaisir de me donner sur les doigts dans ces occasions. Mais, si je me suis montré facile sur ce qui me concernait personnellement dans les attaques dirigées contre mon livre ; si depuis longtemps je garde le silence ; si j'ai évité avec soin toute polémique à ce sujet, il ne faut pas qu'on se persuade que j'aie accepté comme fondées des critiques de faits historiques contre lesquels on n'a opposé que des suppositions gratuites ou des textes mal compris. J'ai attendu seulement avec patience que le moment fût venu de faire triompher, non ma cause personnelle, qui est de peu d'intérêt, mais celle de la vérité, que personne n'a le droit d'abandonner. Or, les faits dont il s'agit appartiennent à l'histoire de la musique, et c'est-là seulement qu'ils peuvent être discutés avec les développements nécessaires. La biographie de certains hommes éminents s'y trouve intimement liée par la part qu'ils y ont prise ; mais les limites d'une notice biographique, qui n'est point une monographie, ne permettent pas ces développements : les faits ne peuvent donc y être présentés qu'avec brièveté. J'attendrai le moment où la publication de mon *Histoire général de la Musique* me permettra de dissiper les ténèbres et de mettre la vérité dans tout son jour. Toutefois, il me paraît nécessaire de faire voir, par deux exemples, les difficultés qu'on m'a faites, et de constater les erreurs de mes adversaires. C'est ce que je vais faire avec autant de rapidité que je pourrai.

On sait que l'histoire de l'art n'a pas de nom plus célèbre, plus populaire que celui de Guido, ou Gui d'Arezzo. Huit siècles ont consacré sa gloire universelle. Les manuscrits des ouvrages de ce moine sont répandus et multipliés dans toutes les grandes bibliothèques de l'Europe, et depuis soixante-quinze ans ceux qui lui appartiennent, ainsi que d'autres qu'on lui attribue, ont été publiés dans la collection des auteurs ecclésiastiques sur la musique dont le prince-abbé Gerbert est éditeur (1). Rien de plus facile donc que de savoir, par les paroles mêmes de Guido, ce qu'il a fait pour mériter une si grande renommée : il semble qu'il ne s'agisse que de lire et de

(1) *Scriptores ecclesiastici de Musica sacra potissimum*, 1784, 3 vol. in-4°.

comprendre; mais, soit que la paresse humaine s'accommode mieux de traditions vulgaires que du soin d'en vérifier la valeur; soit que comprendre ne soit donné qu'à peu d'intelligences, on se plaît à répéter de vieilles erreurs sur les résultats des travaux du célèbre bénédictin; erreurs presque aussi anciennes que lui, et que le chroniqueur Sigebert de Gemblours propageait dès le commencement du douzième siècle.

Si l'on en croit les traditions, Guido ne serait pas moins que l'inventeur de la *gamme*, dont il aurait pris le nom du *gamma* grec employé pour représenter la note la plus grave de l'échelle des sons. Il serait l'auteur des noms des six premières notes de cette gamme, *ut, ré, mi, fa, sol, la*, qui sont encore en usage en France, en Belgique et dans l'Europe méridionale, et les aurait tirés de la première strophe de l'hymne de Saint-Jean :

UT queant laxis
REsonare fibris.
MIra gestorum
FAmuli tuorum,
SOLve polluti
LAbii reatum,
Sancte Johannes.

Et, comme il n'y a là que six noms de notes, il aurait réduit l'échelle diatonique à six sons, c'est-à-dire à l'hexacorde, et aurait imaginé le système monstrueux de solmisation qui fut en usage depuis le douzième siècle jusqu'au commencement du dix-huitième; système d'après lequel les noms des signes représentatifs des sons changeaient à chaque instant dans un même chant, et qu'on appelait, à cause de cela, *système des muances*. De plus, comme il fallait un guide au milieu de ce dédale, Guido aurait inventé la *main musicale*, méthode à l'aide de laquelle on retrouvait les noms de l'échelle générale des sons, au nombre de dix-neuf, sur les articulations des doigts de la main gauche, suivant un certain ordre de classement. *Savoir sa main* fut la science première de tout musicien, depuis le moyen âge jusqu'à la seconde moitié du dix-septième siècle.

Suivant la tradition, les innovations de Guido ne se seraient pas bornées à ces choses : il aurait inventé la notation du plain-chant

maintenant en usage, et que beaucoup d'écrivains désignent encore sous le nom de *notation guidonienne;* on lui devrait l'existence du contrepoint, du monocorde, du clavecin et de plusieurs autres instruments. La plupart de ces erreurs ont été répétées par Mersenne, par Kircher, dans leurs volumineuses encyclopédies de musique, par Brossard et par Jean-Jacques Rousseau, dans leurs dictionnaires, ainsi que par Angeloni, dans sa Monographie sur la vie et les travaux de Guido d'Arezzo.

Dans l'article de la *Biographie universelle des Musiciens* sur cet homme célèbre, j'ai démontré, par des passages extraits de ses ouvrages, ainsi que par son silence sur ce qui lui est attribué, que rien de tout cela ne lui appartient. S'il indique le chant de l'hymne de Saint-Jean, c'est comme un exemple, pour atteindre le but qu'il se propose. Il écrit à un moine de ses amis, et lui explique sa méthode pour enseigner à retenir les sons qui correspondent aux signes de la notation. « Si vous voulez, dit-il, fixer dans votre mémoire un son ou « une note, de manière à pouvoir l'entonner quand vous voudrez, « en quelque chant que ce soit, que vous le sachiez, ou que vous « l'ignoriez, choisissez une phrase mélodique qui vous soit fami- « lière, et au commencement de laquelle se trouve ce son ou cette « note; lorsque vous voudrez vous souvenir de celle-ci, vous aurez « recours à cette mélodie. SOIT, PAR EXEMPLE, ce chant dont je me « sers pour les enfants qui commencent comme pour ceux qui sont « plus avancés (1). »

On voit avec évidence, dans ce passage, que Guido ne veut enseigner qu'un procédé de mnémonique pour fixer dans la mémoire les intonations correspondantes aux signes. L'exemple qu'il donne est choisi avec intelligence, parce que le chant s'élève d'un degré à chaque hémistiche, de telle sorte que par le moyen d'une seule mélodie, six sons différents pouvaient être fixés dans la mémoire. Mais

(1) Si quam ergo vocem vel neumam vis ita memoriæ commendare, ut ubicumque velis, in quocumque cantu, quem scias, vel nescias, tibi mox illum indubitante possis enuntiare, debes ipsam vocem vel neumam in capite alicujus notissimæ symphoniæ notare, et pro unaquaque voce memoriæ retiuenda hujusmodi symphoniam in promptu habere, quæ ab eadem vocem incipiat : utpote sit hæc symphonia, qua ego docendis pueris imprimis atque etiam in ultimis utor.

les vues de Guido n'allaient point au delà. Il est si vrai qu'il n'enseignait pas une nomenclature de notes dans son école, que Jean Cotton, premier commentateur de Guido, et qui écrivait dans les dernières années du onzième siècle, ou au commencement du douzième dit en ces termes précis, dans le premier chapitre de son traité de musique : « Les Anglais, les Français et les Allemands se servent « de ces six syllabes *ut, ré, mi, fa, sol, la;* mais les Italiens en ont « d'autres (1). » Or c'est en Italie que Guido enseignait.

Il n'a pas plus imaginé l'hexacorde que la méthode des *muances*, dont il ne dit pas un mot. Il y a à ce sujet quelque chose de plus qu'une preuve négative ; car il dit d'une manière formelle : « Comme « il y a vingt-quatre lettres dans toute écriture, de même, nous avons « aussi sept sons dans toute espèce de chant; car ainsi qu'il y a sept « jours dans la semaine, de même il y a sept sons dans la musi- « que (2). » Il n'est pas davantage l'auteur de la main musicale, car il n'y a pas un mot qui concerne cette méthode dans un seul de ses ouvrages.

Il n'a pas donné le nom de gamme à l'échelle diatonique des sons ; car ce mot ne se trouve pas une seule fois dans ses écrits. Il donne à cette échelle le nom de *monocorde*, parce que ses degrés sont marqués sur la table de cet instrument. Enfin, il ne s'attribue pas l'adjonction du gamma grec aux lettres romaines pour la représentation du son le plus grave de l'échelle générale ; car il dit lui-même que ce sont les modernes (relativement à lui) qui ont fait cette adjonction (3).

Guido n'a point inventé la notation actuelle du plain-chant, qu'il n'a pas plus connue que ses contemporains. Il n'a pas imaginé davantage les lignes de diverses couleurs pour reconnaître les signes de certains sons que nous appelons *ut* et *fa*, afin d'avoir des points de repère pour les autres signes : il en parle comme de choses con-

(1) Verum Angli, Francigenæ, Alemanni utuntur his *ut, re, mi, fa, sol, la;* Itali autem alias habent.

(2) Sicut in omni scriptura XX et IIII litteras, ita in omni cantu septem tantum habemus voces. Nam sicut septem dies in hebdomada, ita septem sunt voces in musica. (V. Gerb. II, p. 46.)

(3) In primis ponatur Γ græcum a modernis adjunctum.

nues, et ne s'en attribue pas le mérite. D'ailleurs il existe des manuscrits ou des fragments du dixième siècle où ces lignes se trouvent (1). Ce qui appartient réellement à Guido, c'est d'avoir complété la portée de quatre lignes, non pour la notation actuelle du plain-chant, qui lui est postérieure, mais pour fixer la position des signes compliqués de la notation du moyen âge, appelée communément *neumatique;* parce que ces signes, souvent mal formés et disposés d'une manière irrégulière, jetaient les chantres dans l'incertitude pour les intonations. Au surplus, Guido, qui a expliqué en termes très-précis l'objet du perfectionnement qu'il avait voulu introduire dans cette notation, ne nous laisse pas ignorer qu'il préfère les sept lettres de saint Grégoire. « Nous avons trouvé plus avantageux, dit- « il, de noter avec des lettres seules; car elles sont ce qu'il y a de « plus facile pour apprendre le chant, si l'on s'en sert avec assiduité « l'espace de trois mois. Les neumes sont en usage parce qu'ils « abrègent : s'ils sont faits avec soin, on les considère comme des « lettres, lorsque celles-ci sont disposées de cette manière, etc. (2). » Ce raisonnement est très-juste; car les neumes, lorsqu'ils n'étaient pas de simples points, étaient des signes collectifs de plusieurs sons qui abrégeaient les notations; mais les lettres avaient sur eux l'avantage de la clarté et de la précision.

A l'égard de l'invention du contrepoint attribuée à Guido, il est hors de doute qu'on ne trouve dans ses écrits d'autre trace d'harmonie que la diaphonie, c'est-à-dire les successions non interrompues de quartes et d'octaves dont Hucbald de Saint-Amand avait donné des règles et des exemples plus d'un siècle avant lui.

Le monocorde, dont on lui a fait également honneur, se trouve dans les traités de musique de Ptolémée et de Boëce, qui datent de plusieurs siècles avant sa naissance. Le jésuite Kircher a voulu aussi

(1) Martini, *Storia della Musica*, t. I, p. 184.

(2) Solis litteris notare optimum probavimus
Quibus ad discendum cantum nihil est facilius,
Si assiduè utuntur saltem tribus mensibus.
Causa vero breviandi neumæ solent fieri,
Quæ si curiosæ fiant, habentur pro litteris,
Hoc si modo disponantur litteræ cum lineis.

qu'il fût inventeur du clavecin et de l'épinette; cela est trop ridicule pour avoir besoin d'être réfuté.

Après avoir mis au néant, par une discussion dont on vient de voir l'aperçu, toutes les fables débitées sur les inventions prétendues de Guido, j'ai supposé, dans l'article de la biographie, qu'on me ferait cette question : « Si Guido n'est l'auteur d'aucune des in-« novations qui lui sont attribuées et que vous lui refusez, que lui « reste-t-il donc, et sur quelles bases s'est établie sa renommée de-« puis plus de huit cents ans? » J'ai répondu alors, et je répète aujourd'hui que j'accorde à ce digne prêtre ce qui lui appartient et ce que lui-même réclame, à savoir : une méthode par laquelle il enseignait aux enfants en quelques mois ce que les chantres de son temps ne parvenaient pas à apprendre en dix ans; c'est-à-dire à trouver immédiatement l'intonation représentée par un signe quelconque de la notation, à l'aide d'un procédé de mnémonique, et d'un monocorde pour les commençants. De plus, il a complété le moyen imaginé avant lui de donner une signification déterminée aux signes de la notation neumatique. C'étaient là des services au temps où il vivait; car les instruments étaient rares alors, et l'on ne connaissait pas le diapason ou le son modèle. La tradition et la mémoire pouvaient seules venir en aide pour fixer les intonations.

Qui croirait qu'une discussion si approfondie et si lumineuse ait pu être l'objet d'une critique qui s'exprime en ces termes : « Qui « ne sera étonné après cela de lire dans la *Biographie des Musiciens* « par M. Fétis (t. IV, p. 458, 2. col.) les paroles suivantes :

« *Ce que j'ai rapporté démontre qu'aucune notation n'a été consi-* « *dérée, spécialement jusqu'au seizième siècle, comme une invention de* « *Guido; et que pour l'enseignement du plain-chant, l'usage des an-* « *ciennes lettres grégoriennes s'était conservé même jusqu'à cette* « *époque.*

« Il faut, ou que M. Fétis n'ait jamais lu les écrits de Gui, ou « qu'il compte extraordinairement sur ses lecteurs pour avancer de « telles propositions (1). »

Le P. Lambillotte, jésuite, qui m'adresse ces paroles, ne s'aperçoit

(1) *Esthétique ou théorie du chant grégorien*, par le P. Lambillotte, p. 214.

pas qu'il tombe dans l'absurde; car il vient d'écrire à la page précédente (213) : « De plus, il est constant, d'après les paroles mêmes « de notre auteur (Guido d'Arezzo), que les caractères dont il se « servit pour le chant dans ces lignes étaient les *anciens neumes.* » Puis il cite le premier vers : *Solis litteris notare,* etc. ; mais il supprime les deux autres, qui auraient démontré trop évidemment ce que j'avais avancé sur la conservation des lettres grégoriennes pour l'enseignement du chant ecclésiastique.

Il est à remarquer que le P. Lambillotte a traduit dans son livre le micrologue de Guido, sa lettre au moine Michel, et quelques fragments d'autres opuscules; qu'il est résulté de ses traductions, pour les moins lettrés, que le moine d'Arezzo n'est l'auteur ni de la nomenclature des degrés de la gamme, ni des hexacordes, ni de la méthode des muances, ni de la main musicale, ni de l'invention du contrepoint; ce que j'avais démontré dix-huit ans auparavant. Cependant il termine par cette sortie contre ma démonstration :

« ..... Nous trouvons bien étrange, qu'il nous soit permis de le « dire en passant, qu'un homme, quel qu'il soit, aussi savant que « possible, jette publiquement un blâme à une série de siècles qui « ont vu briller tant de génies dans tous les genres, et qu'il ose dire « à tant d'hommes qui se sont occupés de la chose en question, « qu'ils n'ont pas compris ce qu'a fait Gui d'Arezzo en réalité. Du « reste, la lecture des lettres de Gui et ses œuvres, que nous venons « de mettre sous les yeux de nos lecteurs, leur apprendra assez que « l'article de la Biographie de M. Fétis fait peu d'honneur à ce grand « musicographe. »

Cette conclusion du vénérable prêtre, à qui Dieu fasse paix, me rappelle une anecdote que voici : Mozart, visitant une abbaye d'Allemagne, fut conduit dans l'église par le prieur. L'un des pères joua de l'orgue. Quand il eut fini de préluder, le prieur demanda à l'illustre compositeur ce qu'il pensait du talent du moine, et ajouta immédiatement : *C'est un homme excellent et d'une simplicité angélique. — Pour sa simplicité*, répondit Mozart, *je ne la mets pas en doute, car sa main gauche ne se doute pas de ce que fait sa droite.*

Le deuxième exemple, que je choisis dans les critiques dont mes

assertions et mes idées sur certains points de l'histoire de la musique ont été les objets, est celui-ci :

Marchetto, dit *de Padoue*, à cause du lieu de sa naissance, fut le musicien le plus singulier du treizième siècle. Auteur de deux traités de musique, dont un, daté de 1274, a pour titre : *Lucidarium in arte musicæ planæ*, c'est-à-dire, en latin du moyen âge, *La lumière* (portée) *dans l'art du plain-chant*, il présente dans celui-ci des passages d'harmonie dont voici quelques-uns :

N° 1.

Dessus.	*ut*, *ut* dièse, *ré*.	*fa*, *fa* dièse, *sol*.	*sol*, *sol* dièse, *la*.
Basse.	*fa*, *mi*, *ré*.	*fa*, *ré*, *ut*.	*sol*, *mi*, *ré*.

N° 2.

Dessus.	*ré*, *ut* dièse, *ut*.	*sol*, *fa* dièse, *fa*.	*si*, *la*, *ut*.
Basse.	*ré*, *mi*, *fa*.	*ut*, *ré*, *fa*.	*sol*, *la*, *la* bemol.

N° 3.

Dessus.	*la*, *si* bémol, *si*, *ut*.	*ut*, *si*, *si* bémol, *la*.	*ré*, *ut*, *ut* bémol.	*ut* bémol, *ut*, *ré*.
Basse.	*la*, *sol*, *mi*, *ut*.	*ut*, *mi*, *sol*, , *la*.	*ré*, *mi*, *fa*.	*fa*, *mi*, *ré*.

Ces successions, si insolites, si étranges, non-seulement à l'époque où Marchetto écrivait, mais inconnues longtemps après lui, m'ont fait dire, dans la notice qui concerne cet écrivain : « Le *Lucidaire* est « surtout remarquable par les exemples d'harmonie chromatique « qu'il présente dans les deuxième, cinquième et huitième traités « renfermés dans cet ouvrage. Les successions harmoniques qu'of- « frent ces exemples sont des hardiesses prodigieuses pour le temps « où elles ont été imaginées. Elles semblaient devoir créer immé- « diatement une tonalité nouvelle; mais, trop prématurées, elles ne « furent pas comprises par les musiciens, et restèrent sans signifi- « cation jusqu'à la fin du seizième siècle. » Qu'a-t-on objecté contre ces paroles, qui sont l'expression d'une vérité de toute évidence pour qui a étudié d'une manière sérieuse les monuments des tonalités et de l'harmonie, non en archéologue, mais en musicien qui s'attache moins aux mots qu'à la nature des choses? Ce qu'on a objecté, le voici :

« Si M. Fétis a supérieurement caractérisé la tonalité moderne, « qui est notre élément musical, ses travaux ne sont pas aussi satis-

« faisants en ce qui concerne la tonalité du chant de l'église. C'est « du moins mon opinion; et l'on verra bientôt à quel point elle est « fondée.

« Quand on traite de la tonalité du plain-chant, on enseigne « toujours qu'elle est purement diatonique; qu'elle est dépouillée « du caractère attractif du quatrième degré et de la note sensible; « que la seule altération permise en cette tonalité ne peut affecter « que la note *si*, par le moyen du *bémol* et du bécarre; enfin, que « l'emploi du dièse y est formellement interdit, selon les uns, et « quelquefois toléré, selon les autres, soit pour éviter la relation di- « recte du triton ou de la fausse quinte, soit par euphonie dans les « cadences.

« On ignore que la tonalité du plain-chant ne repose pas toute « entière dans la tonalité grégorienne. Celle-ci n'en est qu'une par- « tie, considérable sans doute, mais qui ne constitue pas à elle « seule la liturgie musicale (1). »

J'écarte ce qui suit immédiatement, parce que mon critique a pour habitude de se jeter dans des excursions qui font perdre de vue la chose dont il s'agit, et je viens au passage sur lequel il fait reposer la discussion. Le voici :

« ..... Ce dont personne ne se doutait, c'est que saint Grégoire et « saint Ambroise, bien qu'inspirés tous deux par les théories grec- « ques, n'ont cependant pas suivi la même route. Le premier a « choisi le genre diatonique, le plus sévère et le plus grave des « trois genres de musique des anciens Hellènes; l'autre a préféré le « genre chromatique, plus doux, plus élégant, *plus simple;* l'un a « songé aux barbares du Nord, au peuple, aux masses; l'autre a « voulu plaire aux oreilles délicates des Romains (2). »

Arrêtons-nous un moment pour faire remarquer une méprise singulière de mon critique, M. Nisard : Ambroise, Gaulois d'origine, n'eut point de rapports avec Rome, partagée à cette époque entre les restes du paganisme et l'arianisme. Il n'était pas homme à vouloir plaire à des oreilles quelconques; et, si quelqu'un travailla

(1) *Études sur la restauration du chant grégorien au XIXe siècle*, par Théodore Nisard, p. 15.

(2) *Ibid.*

pour le peuple, pour les masses, dans les objets du culte, dans le chant particulièrement, ce fut lui. Il suffit de lire les Confessions de saint Augustin pour en être convaincu. A l'égard de saint Grégoire, pourquoi aurait-il eu en vue les barbares du Nord, qui n'occupaient que l'Italie centrale et la Lombardie, et qui ne pénètrèrent point à Rome sous son pontificat?

Mon critique poursuit sa thèse en citant ce passage extrait d'un traité de musique attribué à saint Odon, abbé de Cluny (1), qui gouverna ce monastère célèbre depuis 927 jusqu'en 942 : « Il « y a des genres de musique dont les intervalles ne se mesurent pas « sur le monocorde de la même manière que ceux du diatonique ; « mais nous ne parlons ici que de ce dernier genre, parce qu'il « est le plus parfait, le plus naturel et le plus suave, d'après le « témoignage des saints et des musiciens les plus instruits..... Il y « a une chose certaine, c'est que l'emploi du genre diatonique, « adopté par saint Grégoire, repose sur la double autorité de la « science humaine et de la révélation divine. Les mélodies de saint « Ambroise, homme très-versé dans l'art musical, ne s'écartent de « la méthode grégorienne que dans les endroits où la voix s'amol- « lit d'une manière lascive et dénature la rigidité des intervalles « diatoniques (2).

M. Nisard cite ensuite un passage extrait d'un petit traité de musique par Réginon, abbé du Prum, qui fut contemporain d'Odon, abbé de Cluny. Dans ce passage, Réginon, comme la plupart des écrivains du moyen âge, divise la musique artificielle en diatonique, chromatique et enharmonique; il ajoute qu'on entend fréquemment des exemples du genre chromatique dans les chœurs de musique

(1) Il y a beaucoup de motifs pour ne pas reconnaître saint Odon comme l'auteur de cet ouvrage, dont il n'existait que deux manuscrits avant que l'un d'eux eût été détruit dans un incendie. Celui qui se trouve encore à la Bibliothèque de Leipsick, l'attribue à Bernon, et le passage cité par M. Nisard ne s'y trouve pas.

(2) La traduction serait plus exacte si M. Nisard disait : *la mélodie de saint Ambroise ne s'écarte pas de cette règle, si ce n'est dans les endroits où la voix la dénature par des délicatesses trop lascives.* (Sancti quoque Ambrosii, prudentissimi in hac arte, symphonia nequaquam ab hac discordat regula, nisi in quibusdam nimium delicatarum vocum pervertit lascivia.)

des femmes, et qu'on les trouve également dans l'hymne *Ut queant laxis* (1).

Après ces citations, et beaucoup d'écarts qui font oublier ce qui est en question, le critique revient au sujet de la discussion, et dit : « Sans doute, la tonalité du chant grégorien est diatonique : « c'est la règle ; mais en connaît-on toutes les exceptions pratiques? « A-t-on contrôlé sur ce point fondamental les assertions obscures, « embrouillées ou incomplètes des didacticiens du moyen âge? « Pourrait-on dire d'une manière précise les limites de l'influence « réciproque qu'ont exercée l'une sur l'autre l'œuvre de saint Gré-« goire et l'œuvre de saint Ambroise? »

On voit que jusqu'ici M. Nisard est dans l'incertitude sur la question qu'il a soulevée; mais bientôt nous allons le voir prendre un ton plus décidé, et ne plus mettre en doute l'existence d'un plain-chant chromatique. De plus, il affirmera également que l'harmonie chromatique a existé de tout temps, et il écrira cette curieuse note (2) :

« Dans sa *Biogrophie universelle des Musiciens* (art. *Marchetto*, « t. IV, p. 269) M. Fétis répète la même opinion (déjà produite au-« paravant), mais en des termes plus inadmissibles encore ; car Mar-« chetto n'a pas eu *de hardiesses prodigieuses* en fait d'harmonie : « il n'a fait qu'exposer la doctrine reçue et suivie depuis long-« temps. »

S'il en est ainsi, je ne mérite pas les éloges qui m'ont été donnés, et que le critique a répétés en commençant. Non-seulement je n'ai pas *supérieurement caractérisé la tonalité moderne, qui est notre élément musical*, mais j'ai dit de grosses sottises sur ce sujet, puisqu'il n'y aurait pas de différence entre la tonalité du chant grégorien et celle de la musique moderne, ou plutôt qu'il n'y aurait qu'une tonalité. Heureusement, nous ne faisons pas le roman de la musique : nous écrivons son histoire. Nous n'avons pas de conjectures à faire là où sont les monuments, et nous ne sommes pas des Christophe Colomb allant au hasard, sur une mer inconnue, à la recherche

(1) Sicut in choro mulierum ludentium frequenter auditur, et in hymno *Ut queant laxis*, etc.

(2) *Études sur le chant grégorien*, page 153, n. 1.

d'un nouveau monde musical. Il me suffira, pour mettre au néant toutes ces suppositions gratuites, toutes ces pétitions de principes, de rentrer dans le domaine de la réalité. Je regrette seulement de ne pouvoir être plus concis dans ma tâche.

Reprenons d'abord le texte de l'ouvrage attribué à Odon : *Il y a des genres dont les intervalles ne se mesurent pas sur le monocorde de la même manière que ceux du diatonique.* Cette traduction est-elle exacte? Je suis obligé de répondre négativement, car le texte dit simplement : *il y a d'autres genres de musique, lesquels ont d'autres mesures* (1). En cela l'auteur de l'opuscule ne nous apprend rien de nouveau : il répète ce qu'ont dit avant lui Ptolémée, Boëce, Aurélien de Réomé, Rémi d'Auxerre et d'autres écrivains qui suivaient la doctrine de Boëce. Mais cela n'indique en aucune manière qu'on se servît au dixième siècle des genres chromatique et enharmonique. On ne parlait plus depuis douze siècles de ces genres que d'une manière spéculative. Aristote nous apprend qu'il n'existait plus de son temps de musicien capable de chanter les nomes d'Olympe, parce que la musique était devenue purement diatonique, et que les anciens genres enharmonique et chromatique avaient été abandonnés. Le texte que M. Nisard invoque affirme également que le chant de saint Grégoire est diatonique, et que celui de saint Ambroise n'en diffère pas, *si ce n'est dans les cas où la voix le dénature par des délicatesses trop lascives.* Mais pourquoi mon critique a-t-il omis ce qui suit dans le même paragraphe de l'ouvrage qu'il cite? Là se trouve parfaitement expliqué ce que l'auteur entend par des délicatesses lascives de la voix; là aussi se voit la preuve qu'il s'agit, non de ce que M. Nisard appelle l'*œuvre de saint Ambroise*, mais de mauvaises traditions de certains chantres que l'auteur flétrit du nom de jongleurs. Voici le passage supprimé par mon critique : « Or, nous sa-
« vons par expérience que la plupart de ceux dont l'esprit cor-
« rompu dirige leurs voix de cette manière ne chantent pas selon
« la règle de vérité, mais suivent plutôt leur propre caprice, pour
« acquérir une vaine gloire. *C'est d'eux qu'on a dit que l'ignorance*
« *de la musique fait d'un chantre un jongleur*. C'est pourquoi saint

(1) Sunt præterea et alia musicæ genera, aliis mensuris aptata.

« Isidore pose cet axiome, que Dieu n'est pas glorifié par des voix « semblables (1). »

En vérité, il est bien extraordinaire que mon critique n'ait pas vu, par cette suite du paragraphe de son auteur, que l'autorité invoquée par lui s'élève contre son système et l'anéantit!

Reste la citation d'après Réginon de Prum. Ici j'éprouve quelque embarras, car le passage ne se trouve ni dans le texte publié par l'abbé Gerbert, ni dans le manuscrit que j'ai découvert à la bibliotèque royale de Belgique; j'ignore donc ce qui suit l'endroit où mon critique s'est arrêté. Toutefois, ce qu'il en a cité suffit pour démontrer que les paroles de l'abbé de Prum n'ont pas la signification qu'il leur prête. De quoi s'agit-il? de la musique artificielle. Qu'est-ce que la musique artificielle? C'est celle des instruments. Réginon lui-même nous dit en effet ce qu'il entend par ces mots : « On appelle musique artificielle, dit-il, celle qui est produite et inventée par l'art et le génie humain, et qui consiste dans l'usage de « certains instruments (2). » Or, j'ai démontré dans mes *Recherches sur la musique des rois de France au moyen âge*, d'après les comptes de leur maison (3), que les instruments orientaux appelés *psaltérions*, *canons* et *demi-canons*, étaient joués par certains musiciens employés à leur service, et que ces mêmes instruments étaient connus en Europe. On sait que leurs nombreuses cordes étaient et sont encore accordées dans le système arabe, de dix-sept sons par octave. Quels rapports veut-on que ces choses aient avec la tonalité du plain-chant? Encore une fois il n'est question que de la musique artificielle, c'est-à-dire de la musique instrumentale. Il est vrai que dans la citation faite par mon critique il est fait mention de l'hymne *Ut queant laxis*, après le chœur musical des femmes. J'avoue que je ne sais ce que cela signifie, car on n'en peut tirer aucun sens raisonnable. Si cet

(1) Experimento namque didicimus, quod plurimi dissoluti mente hujus modi voces habentes nullum pene cantum secundum veritatis regulam, sed magis secundum propriam voluntatem pronunciant, maxime inanis gloriæ cupidi; de qualibus dicitur : quia ignorata musica de cantore joculatorem facit; pro quo S. Isidorus ponit, quia talibus vocibus non famulatur Deo. (*Ap. Gerb.*, tome I, page 275.)

(2) Artificialis musica dicitur, quæ arte et ingenio humano excogitata est, et inventa, quæ in quibusdam consistit instrumentis. (*Ap. Gerb.*, tom. I; p. 237.)

(3) *Revue musicale*, année 1832, n° 25 et suivant.

hymne n'avait pas appartenu au genre diatonique, Guido d'Arezzo ne l'aurait pas choisi pour mettre dans la mémoire de ses élèves les notes initiales des antiennes.

On a vu que ce n'est pas dans le plain-chant seul que M. Nisard veut trouver l'emploi du genre chromatique, mais aussi dans l'harmonie. Suivant lui, et ici il est affirmatif autant qu'on peut l'être, ce que j'ai trouvé de prodigieux dans les successions harmoniques de Marchetto est la chose la plus simple : cela s'est fait de tout temps; Marchetto n'a fait qu'exposer une doctrine établie longtemps avant lui. M. Nisard oublie de nous apprendre où il a trouvé les documents qui l'autorisent à tenir ce langage. Pour moi je n'éprouve aucun embarras à démontrer son erreur, car je m'appuie sur l'évidence.

Marchetto, dit mon critique, lorsqu'il écrit ses harmonies, expose la doctrine établie longtemps avant lui. Voyons de quoi traite le sixième chapitre du deuxième traité contenu dans le *Lucidaire?* du *diesis*, qui, dit-il, est la cinquième partie d'un ton (1). Il ajoute : *Si l'on divise le ton en deux parties pour colorer quelque consonnance, par exemple, la tierce, la sixte ou la dixième, tendante vers une autre consonnance, la première partie du ton ainsi divisé, si elle est ascendante, est la plus grande et s'appelle chroma, la partie qui reste se nomme diésis* (2). Quel galimatias! Cette théorie a la prétention d'être empruntée aux Grecs; mais jamais un intervalle ne s'est appelé *chroma*, et une tierce, une sixte, une dixième, dont l'intervalle prendrait les quatre cinquièmes d'un ton pour établir sa tendance, serait complétement fausse et insupportable à l'oreille. C'est pour la démonstration de cette absurdité que sont écrits les exemples placés sous le n° 1.

Le deuxième chapitre du huitième traité du *Lucidaire*, où se trouvent les successions que j'ai fait connaître sous le n° 3, traite du changement de nom des notes dans la solmisation par le système des hexacordes et par la méthode des muances. Or, ce système et cette

(1) Diesis quinta pars est toni.

(2) Diesis quinta pars est toni, puta cum aliquis tonus bipartitur propter aliquam consonantiam colorandam subter tertiam, sextam sive decimam, tendendo ad aliquam consonantiam; quia prima pars toni sic divisi, si per ascensum fit, major est, et vocatur chroma; pars vero quæ restat diesis dicitur. (*Ap. Gerb*, t. III, p. 73.)

méthode ont pour base unique le genre diatonique, comme le prouve invinciblement la main musicale. Quels rapports donc peuvent exister entre les successions de Marchetto et l'objet du chapitre?

Enfin, n'avons-nous pas, pour démontrer que les successions et les harmonies dont il s'agit n'appartiennent pas au temps où elles ont été écrites, les monuments de l'art à la fin du douzième siècle et même de l'année 1267, que j'ai publiés dans la *Revue de la musique religieuse* de M. Danjou, et ne savons-nous pas qu'alors les tierces majeures et les sixtes de même nature étaient considérées comme des dissonances et bannies du contrepoint? De plus, n'avons-nous pas des morceaux à trois voix d'Adam de la Halle, contemporain de Marchetto, pour nous fournir la preuve que l'harmonie de ce temps n'a aucun rapport avec ce que nous voyons dans l'œuvre de celui-ci?

Que deviennent donc, en présence de ces faits, les assertions incroyables de M. Nisard? Que devient sa négation des vérités que j'ai énoncées? Non-seulement j'étais dans le vrai, lorsque je disais que les exemples de successions harmoniques de Marchetto sont des choses prodigieuses (j'aurais pu dire *absurdes*) dans la tonalité de son temps, mais j'étais en droit d'ajouter que longtemps même après l'introduction dans l'art du principe de la tonalité moderne, de pareilles successions y étaient inconnues. Quatre siècles s'étaient écoulés depuis Marchetto, lorsque Stradella, et après lui Alexandre Scarlatti, ont fait entendre les premières successions chromatiques avec l'attraction tonale. L'étude quelque peu attentive des règles enseignées dans les traités de musique des quatrième et cinquième siècles fait voir avec évidence qu'elles ont pour objet d'éviter des relations d'intervalles bien moins hardies que celles de l'écrivain de Padoue.

Les deux exemples de critiques que je viens d'analyser et de réfuter, par de solides preuves, font voir que si je voulais relever de la même manière tout ce qui a été produit contre mes doctrines, je devrais écrire d'immenses volumes, source de fatigue pour moi et d'ennui pour mes lecteurs. Certains archéologues, dans ces derniers temps, se sont attachés à des points de vue particuliers sur lesquels ils se contredisent souvent entre eux, bien que le but de la plupart

soit de me combattre. La vue de l'ensemble leur échappe, ce qui est cause qu'ils ne me comprennent pas toujours. Ils sont à l'histoire de la musique ce que seraient plusieurs tailleurs qui voudraient travailler à la confection du même habit, chacun de son côté : celui-ci ferait la taille, cet autre les manches, un troisième le collet. Tous se complairaient à bien faire la partie qui leur serait échue ; mais, quand viendrait le moment d'assembler le tout, rien ne s'accorderait. Avec du savoir, de l'érudition, on croit pouvoir résoudre mieux certains problèmes de l'histoire de la musique en bornant le cercle des études à ces questions particulières ; mais dans cet art, dont les transformations sont si fréquentes, dans cette science qui embrasse tant d'objets, si l'on n'a tout examiné ; si de longues méditations sur l'ensemble et l'enchaînement des faits par leurs causes n'ont pas étendu les vues du savant le plus consciencieux, on risque de ne parvenir qu'à des conclusions erronées. Il faut avoir tout approfondi pour traiter avec certitude une des milles questions difficiles qui se présentent dans cette science infinie.

Ces considérations m'ont déterminé à faire disparaître de la deuxième édition de mon livre le *Résumé philosophique de l'histoire de la musique*, que j'avais placé en tête de la première. Ce morceau renferme une très-grande quantité d'aperçus nouveaux, dont quelques-uns ont été qualifiés d'*hypothèses*. Le conseiller impérial de Kiesewetter en a eu tant d'émotions, qu'elles l'ont préoccupé pendant les quinze dernières années de sa vie et lui ont fait produire dans cet intervalle ses livres sur *la musique de l'Église grecque*, sur *l'histoire de la musique européenne*, sur *la musique mondaine*, sur *la musique des Arabes*, sur *Guido d'Arezzo* et sur la théorie mathématique des échelles tonales, sous le titre de *Nouveaux Aristoxéniens*. De plus, il a rempli les journaux de musique allemands d'articles dirigés contre mes idées, sous divers pseudonymes. D'autres se sont aussi essayés contre ce que j'ai écrit dans ce résumé sur les origines de l'harmonie, sur celles des notations et sur beaucoup d'autres choses. Reproduire simplement mon tableau rapide de l'histoire de la musique, sans tenir compte de toutes ces oppositions, ne serait pas possible ; les discuter serait changer le caractère de ce morceau, lui ôter sa destination et le transformer en une lourde et illisible dissertation. Je

me suis dit qu'il n'est plus temps de présenter sous une forme abrégée des vérités historiques et des idées que saisissent mal ceux qui n'en connaissent pas les développements. L'histoire générale de la musique, dont la publication suivra celle du présent ouvrage, exposera ces choses avec le cortége de preuves qui doit les appuyer, et fera cesser d'oiseux débats.

En terminant, je déclare que, loin de me plaindre des attaques dont mes assertions et mes théories ont été l'objet, je m'en réjouis, si elles restent dans des termes qui conviennent à d'honnêtes gens. Mieux vaut cent fois l'animation qui règne dans le domaine de la littrature musicale depuis un certain nombre d'années, au risque de quelques égarements, que l'indifférence dont j'ai été témoin dans ma jeunesse, et que j'ai eu pour but de faire cesser par mes efforts. Au milieu de quelques erreurs, que le temps dissipera, se sont produites de bonnes choses qui porteront leurs fruits. Sous ce rapport, le progrès n'est pas douteux.

BIOGRAPHIE

UNIVERSELLE

DES MUSICIENS

BIOGRAPHIE

UNIVERSELLE

DES MUSICIENS

A

AARON, abbé de Saint-Martin de Cologne, naqnit en Écosse dans les dernières années du dixième siècle. Il était jenne encore lorsqu'il fit un pèlerinage à l'abbaye de Saint-Martin : beaucoup d'Écossais venaient à cette époqne visiter pieusement cette abbaye. Aaron y trouva le terme de ses voyages, et, peu de temps après son arrivée à Cologne, il y prit l'habit du monastère, dont il devint abbé en 1042. Il n'était point alors extraordinaire qn'un seul abbé dirigeât deux abbayes : Aaron nous en fournit un exemple, car, peu de temps après qu'il eut été élevé à la dignité d'abbé de Saint-Martin, on lui confia aussi la direction de l'abbaye de Saint-Pantaléon, de l'ordre de Saint-Benoît, près de Cologne. Il monrut à l'âge d'environ soixante ans, le 14 décembre 1052. Un traité *De utilitate Cantus vocalis et de Modo cantandi atque psallendi*, écrit par Aaron, se trouvait en manuscrit dans la bibliothèque de Saint-Martin, avant la suppression de cette abbaye. Trithème (*in Chron. Hirsaug.*) dit aussi que ce moine a laissé un livre intitulé : *De Regulis tonorum et symphoniarum*. (Voy. *Josephi Hartzeim Bibliotheca coloniensis*, p. 1.)

AARON, ou **ARON** (Pietro), écrivain didactique sur la musique, et professeur distingué de cet art, naquit à Florence, dans la seconde moitié du quinzième siècle, suivant les renseignements que nous fournissent les titres de ses ouvrages et ses épîtres dédicatoires. Les deux orthographes du nom de cet auteur sont employées par lui-même ; car on trouve *Aron* au second livre qu'il publia, et *Aaron* aux titrea des autres. Poccianti (1), Cinelli (2) et le jésuite Negri (3) nous apprennent peu de choses concernant la vie de ce savant musicien ; ce qu'on en sait est indiqué par lui-même. Ainsi la lettre placée en tête de l'édition de son livre intitulé *Toscanello in musica*, publié en 1539, et datée du 7 octobre de la même année, nous informe qu'Aron avait vingt-six ans lorsqu'il publia son premier livre, en 1516 ; d'où il suit qu'il était né en 1489 ou 1490. On voit dans une autre épître de l'édition de 1523, qu'il était né pauvre, et qu'il chercha des ressources pour sa fortune dans ses travaux sur l'art. On peut induire de ses paroles qu'il s'était rendu à Rome, et qu'ayant été ordonné prêtre, il recherchait la faveur du pape Léon X ; mais la mort de ce pontife trahit ses espérances. Heureusement, il trouva alors un protecteur dans Sébastien Michele, noble vénitien et chevalier de Saint-Jean de Jérusalem (4). Or Léon X mourut le 1er décembre 1521, et avant cette époque Aaron avait déjà publié ses trois livres *Dell' istituzione armonica*, à Bologne, en 1516. Il est donc au moins vraisemblable qu'il se trouvait alors dans cette ville, où Flaminio, son ami, publia dans la même année une version latine du même livre. Depuis cette époque jusqu'au mois de février 1521, les traces de l'existence d'Aaron

(1) *Catalogus illustrium Scriptorum Florentinorum.*

(2) *Biblioteca volante Scansia* 9a.

(3) *Istoria de' Florentini Scrittori*, p. 400.

(4) ... *Sotto il suo pontificato* (de Léon X), *molti si sono affaticati, ciascuno secondo le lor forze, di far profitto in essa per gli ampi premii che a le loro fatiche vedevano essere proposti. Tra gli quali io sono stato uno, il quale in tenue fortuna nato, ricercando per alcuna honestà via sostentare la mia tenuità negli studii di musica, mi sono non poco affaticato, se non cos felicemente come harei* (sic) *voluto, almeno quanto l' ingegno et la mia industria mi ha potuto; et harei al tutto dissipato il premio a le fatiche mie per la importuna morte di Leone, se vostra signoria non mi si fussi offerta unico presidio a la afflitta mia fortuna, etc.*

disparaissent; mais un document publié dans le nº 17 de la neuvième année de la *Gazetta musicale di Milano* (27 avril 1851) nous apprend qu'il était alors à Imola, petite ville de l'État de l'Église, et siége d'un évêché, où il occupait la place de maître (ou maître de chapelle et instituteur des enfants de chœur) à l'église cathédrale. Ce document est un acte dressé par le notaire Vincent Gibetti, de cette ville, en date du 15 février 1521, par lequel les chanoines, après délibération, accordent à Aaron, pour tout salaire annuel de son service, et sans indemnité de logement, *seize mesures de froment* (1). Il paraît hors de doute que, peu satisfait du résultat de la délibération, ce savant maître abandonna sa place de l'église d'Imola, et se rendit à Rome immédiatement après. Les munificences de Léon X, son goût décidé pour les arts, et la faveur que ce pape accordait aux Florentins, tout faisait entrevoir à Aaron un sort plus heureux; mais la mort prématurée du pontife renversa de nouveau ses espérances. Cependant il ne tarda pas à se trouver dans une meilleure situation, ayant obtenu, par la protection du chevalier Sébastien Michele, un canonicat à la cathédrale de Rimini, dont il était pourvu dès 1522, ainsi que le prouvent le titre et l'épître dédicatoire du *Tosconello*, publié dans cette même année.

Il jouissait encore de ce bénéfice lorsque parurent les éditions de ce livre publiées en 1525 et 1529; mais il paraît qu'il ne l'obligeait pas à résidence; car il était en même temps maître de chapelle de la maison de son protecteur, le chevalier Sébastien Michele, prieur de Saint-Marc de Venise, et vivait dans cette ville, ainsi qu'on le voit par le titre de son livre intitulé : *Trattato della natura et della cognizione di tutti gli tuoni nel canto figurato*, qui fut publié en 1525. La mort du prélat et la modicité du revenu de son canonicat mirent plus tard Aaron dans une situation peu prospère; car il se décida, en 1535, à se faire moine de l'ordre des *Hiéronymites* (appelé en Italie l'*Ordine de' crociferi* ou *Crosachieri*), dans le couvent de Saint-Léonard, à Bergame. Il en prit l'habit le 12 mars 1536, et l'on voit dans une lettre qu'il écrivit le lendemain à son ami Giovanni del Lago, maître de chapelle vénitien, que sa profession se fit avec beaucoup de solennité, qu'on lui rendit des honneurs inaccoutumés, et que les musiciens et chanteurs qui assistaient à la cérémonie lui témoignèrent de l'affection. Pour l'honorer, dit-il, et à cause de l'amitié qu'ils avaient pour lui, le maître de chapelle, *Messer Gasporo* et ses vingt-deux chantres exécutèrent des psaumes *spezzoti* et un *Magnificat* à deux chœurs, et toutes les antiennes en contre point, aussi bien qu'on aurait pu le faire à Venise; puis le *Veni Creator* fut chanté dès qu'il eut revêtu l'habit. Il ajoute : « Après les cérémonies, je fus accompagné dans « le couvent par monseigneur patron (le supé- « rieur), avec les chantres et une partie du « peuple. Une somptueuse collation de pâtisseries « et de confitures était préparée; et, sans que « j'en eusse été prévenu, on chanta à ma louange « un madrigal à six voix (1). » Trois ans après, il écrivait au même : « Je suis mieux que je « n'ai jamais été; bien vu et caressé; j'ai bonne « vie et repos; je suis libre, et j'ai quelques écus « dans ma bourse (2). » Dans une autre lettre il dit encore : « Vous savez quelle était ma situa- « tion à Venise : s'il m'était survenu une maladie, « j'aurais été sans asile (3). » Il passa plus tard du couvent de Bergame à celui de Padoue, puis

(1) *Et prædicti syndicus mansionariorum, et mansionarii prædicti, obtento partito per fabas quatuor albas ex quinque de dando dicto D. Petro Aron corbes XVI frumenti de prædicta mensura, se obligaverunt dare et consignare in recollectu proxime futuro dicto D. Petro Aron dictas corbes XVI frumenti, pro eo quod promisit in choro divinis interesse et cantu se occupare diebus solemnibus et festivis per annum incipiendum in kalendis martii proxime futuris, et ut sequitur, hac tamen conditione, quod non facta interpellatione per mensem ante finitum annum per alteram partem de conducta non perseveranda : intelligatur perseverare eo modo et forma quo anno tunc præterito, et sic per transitum mensem perdurare per alium annum cum eodem salario.*

Suivant les tables de variations de la valeur de l'argent et du prix des denrées, données par Dupré de Saint-Maur dans son *Essai sur les Monnaies*, et en supposant que la mesure romaine de blé fût à peu près l'équivalent du setier de France, coté en 1521 à 4 livres tournois 3 sous et 4 deniers, qui répondent à 18 francs de notre monnaie, les seize mesures de froment accordés à Aaron représenteraient aujourd'hui un traitement annuel de 240 francs!

(1) *Per lo amore quale a me portano questi signori musici et cantori, messer Gasparo, maestro di cappella, qua con ventidue cantori (fu) ad honorarmi, et qua fu cantato un vespero a dui chori da loro a psalmi spezzati, molto egregiamente, con un* Magnificat *a dui chori, et tutte le antifone in contrapunto; cosa che non haria creduto, tanto bene che sarebbe bastato in Vinegia : da poi uno* Veni Creator Spiritus, *quando fui vestito*, etc.

..... *Finito le ceremonie, fui accompagnato dal reverendo Monsignore mio patrone in casa con tutti li cantori et parte del popolo, dove era apparecchiato una bellissima colatione abundante di marzapani et confetti : da poi fu cantato un mandriali* (sic) *a sei voci*, del quale non sapevo niente, *in laude mia.* (Voy. Lucidario in musica, etc.)

(2) *Io sto meglio ch' io stetti mai; ben visto, ben acharezzato, buon vivere con riposo, libero et qualche scudo in borsa.* (Ibid.)

(3) *Voi sapete bene quello che in Venetia al presente havevo se mi fusse venuta una malattia, saria andato ramingo.* (Ibid.)

à celui de Venise. On ignore l'époque de la mort d'Aaron; mais on sait qu'il vivait encore en 1545, car il publia dans cette année son *Lucidario in Musica*. C'est donc entre cette date et 1562 qu'il cessa de vivre; car la dernière édition de son *Toscanello in Musica*, publiée précisément dans cette année 1562, porte au frontispice ces mots : *Con l' aggiunta fatta dall' autore stesso innanzi che morisse* (avec l'addition faite par l'auteur lui-même avant qu'il *mourût*). Les soins qu'il avait pris pour les progrès de la musique, et la réputation dont jouissaient ses ouvrages, lui procurèrent l'honneur, unique parmi ses contemporains, de voir son portrait placé dans la galerie ducale de Florence, près de ceux des musiciens les plus célèbres des temps antérieurs. On a de lui les livres dont voici les titres : 1° *I tre libri dell' Istituzione armonica, stampati in Bologna nel* 1516 *da Benedetto di Ettore*, in-4°. Ce volume est composé de 62 feuillets chiffrés d'un seul côté. Jean-Antoine Flaminio, ami de l'auteur, traduisit ce livre en latin, et publia sa version sous ce titre : *Libri tres de Institutione harmonica, editi a Petro Aaron, Florentino; interprete Giov. Ant. Flaminio Forocorneliensi. Bononiæ*, 1516, petit in-4°. Cet ouvrage fit naître une vive contestation entre l'auteur et Gafori, qui y trouvait des fautes graves en grand nombre. L'objet de la dispute était la division des tétracordes dans les genres diatonique, chromatique et enharmonique; disputes vaines qu'on agitait volontiers dans ces temps anciens, et qu'on assaisonnait d'injures réciproques. La cause d'Aaron fut soutenue contre Gafori par Jean Spataro et Nicolas Vulso (voyez ces noms), et des pamphlets, devenus très-rares, furent échangés à cette occasion. Longtemps après, Aaron est revenu sur ce sujet dans le second livre de son *Lucidario* (page 10); il y fait une critique vigoureuse des arguments de son adversaire. 2° *Toscanello in Musica di messer Pietro Aron Fiorentino canonico in Rimini*. In Vineggia, 1523, petit in-fol. C'est le meilleur des ouvrages d'Aaron. Les règles du contre point y sont mieux exposées que dans les autres livres publiés avant ceux de Zarlino. Il y en a d'autres éditions publiées en 1525, 1529, 1539 et 1562, toutes imprimées à Venise, petit in-fol. Dans l'édition de 1539, imprimée par Marchio Sessa, on trouve, après le second livre, une addition (*aggiunta*) fort importante concernant l'usage du bécarre et du dièse dans la tonalité du plain-chant. L'édition de 1562, imprimée à Venise par Dominique Nicolini, petit in-fol., est la dernière de ce livre. Elle a pour titre : *Toscanello, opera dell' eccellentissimo musico Pietro Aron fiorentino, nella quale, dopo le laudi, la origine, la definitione, et la divisione della musica, con esattissimo et agevolissimo trattato s' insegna tutto quello, che alla pratica del cantare et del comporre canti, et a divenire perfetto musico è necessario. Con l' aggiunta fatta dall' autore stesso, innanzi che morisse.* 3° *Trattato della natura et cognitione di tutti gli tuoni di canto figurato non da altrui più scritti, composti per messer Pietro Aaron, musico fiorentino, canonico in Rimini, maestro di casa del rever. et magnifico cavaliere hierosolimitano messer Sebastiano Michele priore di Venetia. Impresso in Vinegia, per maestro Bernardino Vitali*, 1525, petit in-fol. La Borde cite une deuxième édition de ce livre, qui aurait été publiée en 1527, in-fol. : Je la crois supposée. 4° *Lucidario in Musica di alcune opinioni antiche et moderne*; Venise, 1545, in-4°. Ce livre contient des éclaircissements sur quelques difficultés relatives à la théorie de la musique, particulièrement en ce qui concerne les proportions. 5° *Compendiolo di molti dubbi, segreti et sentenze, intorno al canto fermo et figurato, da molti eccellenti consumati musici dichiarato; raccolte dall' eccellente et scienzato autore fratre Pietro Aaron, dell' ordine de' Crosachieri, et della inclita città di Firenze. In Milano, per Giov. Antonio da Castiglione*, in-8° (sans date) (1). Les ouvrages d'Aaron ont encore aujourd'hui une assez grande valeur historique; la doctrine qui y est exposée est puisée en grande partie dans les œuvres de Tinctoris.

ABACO (Évariste-Feliez del), né à Vérone en 1662, fut directeur des concerts de l'électeur Max. Emmanuel de Bavière, et mourut dans la soixante-quatrième année de son âge, le 26 février 1726. Il a publié cinq œuvres de musique qui ont tous été gravés à Amsterdam, savoir : 1° douze sonates pour violon et basse, in-4° oblong; 2° dix concerts à quatre pour l'église; 3° douze sonates pour deux violons, violoncelle et basse; 4° une sonate pour violon et basse; 5° six concerts pour quatre violons, alto, basson, violoncelle et basse. Son œuvre quatrième a été arrangé pour la musette.

ABADIA (Natale), compositeur de musique ecclésiastique et théâtrale, né à Gênes le 11

(1) J'ai fait une erreur considérable, en disant, dans la première édition de la *Biographie universelle des Musiciens*, que c'est le *Compendiolo* qui a été traduit en latin par Flaminio; je ne connaissais pas alors le premier ouvrage d'Aaron, que n'indiquent ni Martini, ni Forkel, ni Lichtenthal. J'ai copié l'erreur de ceux-ci

mars 1792, a fait ses premières études musicales sous la direction de P. Raimondi : il les termina dans l'école de L. Cerro, son compatriote. On connaît de lui une messe à trois voix, une autre à quatre, avec orchestre, des vêpres complètes et quelques motets. Pour le théâtre, il a écrit un opéra bouffe intitulé : *l'Imbroglione ed il Castigamatti*, et en 1812 il a donné au théâtre di S. Agostino, à Gênes, le drame qui a pour titre *la Giannina di Ponlieu, ossia la Villanella d' onore.*

ABAILARD ou **ABÉLARD** (Pierre), célèbre par ses talents, ses amours et ses malheurs, naquit en 1079 au Palet, petit bourg à peu de distance de Nantes. Doué d'un esprit vif, d'une imagination ardente, d'une mémoire prodigieuse et d'un goût passionné pour l'étude, il posséda toutes les connaissances de ces temps barbares, et créa cette *philosophie scolastique* qui semblait alors renfermer toutes les sciences, et qui fut si longtemps un obstacle aux progrès de l'esprit humain. A la rhétorique, à la grammaire et à la dialectique, il avait ajouté l'étude de ce qu'on appelait de son temps le *quadrivium*, c'est-à-dire l'arithmétique, la géométrie, l'astronomie et la musique. Il possédait particulièrement la théorie et la pratique de cette dernière science. Dès l'âge de vingt-deux ans, sa réputation comme savant et comme homme éloquent effaçait celle des plus habiles professeurs, et son école était devenue célèbre. Au milieu de ses succès, il vit Héloïse, nièce de Fulbert, chanoine de Paris, l'aima, la séduisit et l'enleva. Il la conduisit en Bretagne, où elle accoucha d'un fils qui ne vécut point. Abailard proposa alors à Fulbert d'épouser sa nièce en secret; celui-ci y consentit, ne pouvant faire mieux, mais il divulgua cette union : Héloïse, sacrifiant sa réputation aux volontés de son époux, la nia avec serment. Fulbert irrité la maltraita, et Abailard, pour la soustraire à ses mauvais traitements, l'enleva une seconde fois, et la mit au couvent d'Argenteuil. Le désir de se venger conduisit alors Fulbert à une action atroce : des gens apostés entrèrent la nuit dans la chambre d'Abailard et lui firent subir une mutilation infâme. Cet attentat fut bientôt connu, et son auteur décrété, exilé, dépouillé de ses biens; mais le bonheur d'Abailard était détruit pour toujours. Il alla cacher sa honte à l'abbaye de Saint-Denis, qu'il ne quitta que lorsqu'il fut nommé abbé de Saint-Gildas au diocèse de Vannes. Il finit par être simple moine à l'abbaye de Cluny, et mourut au prieuré de St-Marcel, près de Châlon-sur-Saône, le 21 avril 1142, âgé de soixante-trois ans. Nous avons dit que la musique était un des talents d'Abailard. Il avait fait les paroles et le chant de plusieurs chansons dont le sujet était ses amours : il les chantait avec goût. Bientôt répétées en tous lieux, elles eurent une vogue extraordinaire. Héloïse elle-même nous apprend quel fut leur succès, par ce passage d'une de ses lettres : « Quand, pour vous délasser des travaux « de la philosophie, vous composiez en rimes des « chansons amoureuses, tout le monde voulait « les chanter à cause de la douceur de leur mé- « lodie. Par elles mon nom se trouvait dans toutes « les bouches, les places publiques retentissaient « du nom d'Héloïse. » (*Lettres d'Héloïse et d'Abailard*, traduction nouvelle par le bibliophile Jacob, page 131, dans la *Bibliothèque d'élite.*) Ces chansons amoureuses n'ont point été retrouvées jusqu'à ce jour : elles ont donné lieu à beaucoup de conjectures contradictoires. L'abbé Dubos a cru qu'elles étaient en langue vulgaire (*Histoire de la poésie française*, page 114); Lévêque de la Ravallière a repoussé cette opinion (*de l'Ancienneté des Chansons françaises*, dans les *Poésies du roy de Navarre*, tome I, pages 206 et suivantes), se fondant sur ce qu'il n'a trouvé aucun vestige de ces poésies; ce qui est peu concluant, car ce qui n'a point été trouvé dans un temps peut être découvert dans un autre. Lévêque de la Ravallière paraît d'ailleurs être dans le vrai lorsqu'il soutient que les chansons d'Abailard étaient en langue latine. M. Leroux de Lincy, qui partage cette opinion, l'appuie par cette considération qu'Abailard montre en ses écrits trop de dédain pour les langues vulgaires, pour supposer qu'il eût renoncé dans ses poésies amoureuses à la langue de Virgile et d'Ovide, et se fût servi du français encore au berceau. (*Recueil de Chants historiques français*, Introduction, page VI.) Une découverte récente semble d'ailleurs donner gain de cause à cette opinion; car M. Charles Greith, pasteur à Mœrschwyl, près de Saint-Gall, a trouvé à Rome, dans le manuscrit LXXXV de la Bibliothèque du Vatican, volume in-8° sur vélin, du XIIIe siècle, qui provient du fonds de la reine Christine de Suède, six complaintes d'Abailard en langue latine, avec le chant en notation neumatique, qu'il a publiées dans un recueil de pièces intéressantes intitulé *Spicilegium Vaticanum* (Frauenfeld, 1838, in-8°, pages 121-131). M. Greith pense que ces complaintes (*planctus*) sont des allégories sur les amours infortunées d'Héloïse et d'Abailard. Quoi qu'il en soit, ces chants, qui ont pour titres: 1° *Planctus Dinæ filiæ Jacob;* 2° *Planctus Jacob super filios suos;* 3° *Planctus virginum Israelis super filiam Jephtæ Galaditæ;*

4° *Planctus Israel super Samson*; 5° *Planctus David super Abner*; 6° *Planctus David super Saul et Jonathan*; ces chants, disons-nous, dont l'étendue est longue, ne paraissent pas être les chansons d'Abailard qui furent populaires, car leur ton est sombre, ainsi que l'indique leurs titres, et rien n'y rappelle la gracieuse et séduisante Héloïse. On a mis en doute qu'Abailard ait composé la musique de ses chansons; Rawlinson et de Lanlnaye, éditeurs de ses œuvres, pensent qu'il les a composées sur des mélodies connues de son temps; mais le passage de la lettre d'Héloïse rapporté précédemment suffit pour démontrer que son amant était à la fois l'auteur de la poésie et du chant (... *qua pro nimia suavitate tam dictaminis, quam cantus, tuum in ore omnium nomen tenebant*, etc.). D'ailleurs la découverte faite par M. Greith des six complaintes d'Abailard, avec leurs mélodies, prouve que cet homme extraordinaire a cultivé la musique aussi bien que les autres sciences et arts.

ABBATEZZA (Jean-Baptiste,) né à Bitonto, dans la Pouille, vers le milieu du dix-septième siècle, a publié une tablature pour la guitare, sous ce titre : *Ghirlanda di varii fiori, ovvero intavolatura di ghitarra spagnuola, dove che da se stesso ciascuno potra imparare con grandissima facilità e brevità. In Milano, appresso Lodovico Monzà*, 16 pages in-8° obl. (sans date, mais vers 1690). On ne connaît aucune particularité de la vie de ce musicien.

ABBATINI (Antoine Marie), compositeur de musique d'église, naquit en 1595, à Tiferno selon quelques auteurs, et à Castello suivant l'abbé Baini (*Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giov. Pierluigi da Palestrina*, t. II, n. 477). Au mois de juillet de l'année 1626, il fut nommé maître de chapelle de Saint-Jean de Latran; il occupa cette place jusqu'au mois de mai 1628, époque où il passa à l'église du *Nom-de-Jésus*. En 1645, la place de maître de chapelle de Sainte-Marie-Majeure étant devenue vacante, on la lui confia; mais il l'abandonna le 5 janvier 1646. Peu de temps après, il fut élu maître de Saint-Laurent-in-Damaso; le 28 septembre 1649 il retourna à Sainte-Marie-Majeure, et y resta jusqu'au mois de janvier 1657. Il passa alors au service de Notre-Dame de Lorette, et y resta plusieurs années. De retour à Rome, au mois de mars 1672, il rentra pour la troisième fois à Sainte-Marie-Majeure, et en dirigea la chapelle jusqu'en 1677. Alors il demanda sa retraite définitive pour aller mourir en paix à Castello. Il cessa de vivre, en effet, dans la même année, à l'âge de quatre-vingt-deux ans. Les œuvres imprimées de ce compositeur consistent en quatre livres de *Psaumes* à quatre, huit, douze et seize voix (Rome, Mascardi, 1630 à 1635); cinq livres de *Motets* à deux, trois, quatre et cinq voix (Rome, Grignani, 1636 à 1638); trois livres de *Messes* à quatre, huit, douze et seize voix (Rome, Mascardi, 1638 à 1650). Après la mort d'Abbatini, son élève Dominique del Pane a fait imprimer ses *Antiennes* à vingt-quatre voix, c'est-à-dire douze ténors et douze basses (Rome, chez le successeur de Mascardi, 1677). La plus grande partie des œuvres d'Abbatini est restée inédite dans les archives de Saint-Jean de Latran, de Sainte-Marie-Majeure, de Saint-Laurent-in-Damaso et du Nom-de-Jésus. Ces œuvres se composent, savoir : d'*Antiennes* à vingt-quatre voix : douze soprani et douze contralti; de *Messes, Psaumes, Motets*, et de *répons* à quatre, huit, douze, seize, vingt-quatre et quarante-huit voix. Le P. Martini, dans sa controverse manuscrite avec Thomas Redi de Sienne, sur la résolution d'un canon d'Animuccia, cite des discours académiques sur la musique, composés par Abbatini, lesquels furent prononcés dans les années 1665, 66, 67 et 68 : ces discours sont restés en manuscrit. Abbatini fut aussi auteur d'une partie du grand ouvrage de Kircher intitulé *Musurgia*, ou du moins eut beaucoup de part aux recherches qu'exigea ce travail. Alacci (*Dramaturgia*) nomme aussi ce compositeur comme auteur d'un opéra intitulé : *Del Male in Bene*, lequel aurait été représenté vers 1654.

ABBÉ (Joseph-Barnabé Saint-Sévin, dit), violoniste, naquit le 11 juin 1727, à Agen, où son père, Philippe-Pierre de Saint-Sévin, et son oncle Pierre, étaient maîtres de musique des paroisses de la ville. Pour remplir leurs fonctions, ces artistes étaient obligés, suivant l'usage de leur temps, de porter le petit collet : de là leur est venu le nom d'*Abbé* ou de *l'Abbé*, qu'ils ont ensuite conservé après qu'ils eurent quitté l'Église pour entrer tous deux à l'Opéra en qualité de violoncellistes, dans l'année 1727. Le jeune Abbé vint rejoindre son père à Paris, le 11 novembre 1731, à l'âge de quatre ans. Il ne tarda point à commencer l'étude de la musique, et ses progrès furent si rapides, qu'en 1739 il obtint au concours une place de violoniste à l'orchestre de la Comédie française, quoiqu'il ne fût âgé que de douze ans. L'année suivante, le célèbre violoniste Leclair le prit sous sa direction : après deux années d'études sous cet habile maître, il fut reçu à l'Opéra le 1er mai 1742. Déjà il s'était fait entendre avec succès au concert spirituel. Il y joua des solos jusqu'en 1750. Après vingt ans de service, il se retira de l'Opéra; mais

il n'obtint point de pension, quoiqu'il y eût droit d'après les règlements, parce que l'administration le considéra comme trop jeune pour jouir de cet avantage. Il a publié de sa composition huit œuvres de *Sonates* et de *Trios* pour le violon. Vers 1762, il se retira dans une jolie habitation qu'il possédait à *Maisons*, près de Charenton : il y mourut en 1787. Cette maison a appartenu plus tard à Martin, chanteur de l'Opéra-Comique.

ABBEY (John), facteur d'orgues distingué, est né à Wilton, dans le comté de Northampton, le 22 décembre 1785. Dès sa jeunesse il fut placé dans la manufacture d'orgues de Davis, alors renommée; puis il entra chez Russec, autre facteur de mérite qui mourut à l'âge de quatre-vingt-quatorze ans. En 1826, M. Abbey fut appelé à Paris pour l'exécution de l'orgue dont Sébastien Érard avait conçu le plan, et qui fut mis à l'exposition des produits de l'industrie nationale en 1827. Ce fut lui aussi qui exécuta l'orgue à clavier expressif qu'Érard fit pour la chapelle des Tuileries, et qui fut détruit à la révolution de 1830. Ayant établi lui-même une manufacture d'orgues à Paris, M. Abbey, outre quelques orgues pour des amateurs et artistes, a construit des orgues de chœur, pour l'accompagnement du chant, à Saint-Étienne-du-Mont, à Saint-Eustache, à Saint-Nicolas-des-Champs, à Sainte-Elisabeth, à Saint-Thomas-d'Aquin, à Saint-Médard, églises de Paris, à la cathédrale et à l'église Saint-Jacques de Reims, à la cathédrale de Nantes, à celle d'Évreux, à la cathédrale et à l'église Notre-Dame de Versailles, enfin à l'église de Limay, près de Mantes. C'est le même facteur qui a fait des orgues de tribunes, grandes et petites, à Neuilly, à Saint-Louis d'Antin, au collége de Henri IV, à l'église de Reuil, à La Chapelle Saint-Denis, à la chapelle d'Olivet d'Orléans et à Saint-Marceau, de la même ville, au collége de Caen, au couvent de la congrégation de la Mère-Dieu, à Paris, à celui des Sœurs de la Charité, rue du Bac, au couvent de la Légion d'honneur, à la chapelle de la rue Barbette, à celle du couvent de Châlons, à la chapelle de l'hospice de Versailles, et plusieurs pour le Chili et les îles de la mer du Sud. Enfin M. Abbey a construit les grandes orgues des cathédrales de la Rochelle, de Rennes, de Viviers, de Tulle, de Châlons-sur-Marne, d'Amiens et de Bayeux. Il a fait aussi des réparations à beaucoup d'orgues de Paris et de la province. C'est à ce même artiste qu'on doit l'introduction du mécanisme anglais et de la soufflerie de Cummins dans la facture des orgues françaises. Ses ouvrages sont bien terminés, et l'harmonie de ses jeux est en général satisfaisante.

ABDALLAH-IBN-KHALEDOUN. *Voy.* IBN-KHALEDOUN (Abdallah).

ABDULCADIR (ben-Gaibi), écrivain persan sur la musique dont l'ouvrage manuscrit existe dans la bibliothèque de l'université de Leyde. Il est cité dans le catalogue de cette bibliothèque (*Catal. libr. tam impressor. quam manuscript. Bibl. publ. Universit. Lugduno-Batavæ*, p. 453, n. 1061), sous ce titre :

كتاب مقاصد الالحان فى علم
تاليف النغم والاوزان

Traité des objets de modulations, en fait de chants et de mesures.

ABEILLE (Louis), pianiste, compositeur et directeur des concerts du duc de Wurtemberg, naquit vers 1765, à Bayreuth, où son père était au service du margrave. Il n'a dû son double talent de compositeur et de virtuose qu'à son travail assidu et aux chefs-d'œuvre des grands maîtres qu'il avait pris pour modèles; car il avait peu de génie, et dès son enfance il avait été livré à lui-même. Ses opéras et sa musique instrumentale ont eu du succès en Allemagne; ils sont agréables, quoiqu'ils manquent d'originalité. Il a publié les compositions suivantes : pour le chant, 1° *Poésies mêlées de Hubner* (Stuttgard, 1788, in-8°); 2° deuxième partie de cet ouvrage (Stuttgard, 1793, in-8°); 3° *Idylles de Florian* (Heilbronn, 1793); 4° *Chant* ou cantate pour le mercredi des Cendres, avec accompagnement de piano; œuvre onzième (Augsbourg, 1798); 5° *l'Amour et Psyché*, opéra en quatre actes, arrangé pour le piano (Augsbourg, 1801); 6° les plus jolies chansons qui ont paru à Stuttgard depuis 1790, mises en pot-pourri. pour le piano. 7° Quatre sonates pour le clavecin (Heilbronn, 1789); 8° une sonate et neuf variations dans le goût de Mozart pour le clavecin (Heilbronn, 1790); 9° fantaisie pour le forté-piano (*ibid.*); 10° concerto pour le clavecin, en *si* bémol, op. 5 (Offenbach. 1793); 11° grand concerto en *ré* à quatre mains, op. 6 (Offenbach, 1793); 12° grand trio pour le clavecin avec violon et violoncelle, op. 20 (Offenbach, 1798); 13° Chants et élégies avec clavecin (1809); 14° *Pierre et Annette*, opérette en 1810; 15° polonaises pour piano-forté, n° 1 (Leipsick); 16° valse en forme de rondeau, pour piano, n° 1 et 2 (Leipsick). On trouve à la Bibliothèque impériale, à Paris, un *Miserere* à grand chœur, en partition manuscrite (n° Vm 320), composé par Abeille.

ABEL (Clamor-Henri), musicien de chambre à la cour de Hanovre, naquit en Westphalie, vers

le milieu du 17e siècle. On ne sait point le nom du maître qui dirigea ses études, ni les circonstances de sa vie. Ses ouvrages ont été publiés sous le titre : *Erstlinge musikalischer Blumen, Allemanden, Couranten, Sarabanden*, etc. (Prémices de fleurs musicales, allemandes, courantes, sarabandes, etc.), partie pour violon et basse, partie pour *viola da gamba*, violon et basse. Le premier volume parut à Francfort-sur-le-Mein en 1674, le second en 1676, et le troisième en 1677, in fol.; on y trouve son portrait. On a réuni ces trois parties dans une édition qui parut à Brunswick en 1687, sous ce titre : *Drey opera musica, auf einmal wieder aufgelegt, Sie enthiellen Allemanden*, etc. La musique d'Abel ne se distingue par aucune qualité remarquable.

ABEL (Léopold-Auguste), fils d'un musicien de la chapelle du prince d'Anhalt-Cœthen, naquit à Cœthen en 1720. Élève de Benda, il devint habile violoniste, pour son temps, et fut d'abord employé dans l'orchestre du théâtre dirigé par Nicolini à Brunswick. En 1758 il obtint la place de maître de concerts du prince de Schwartzbourg-Sondershausen; huit ans après il passa au service du margrave de Schwedt, et plus tard il fut attaché à la cour du duc de Schwerin. On ignore l'époque de sa mort. Le catalogue de Böhme, de Hambourg, indique *Six Concertos pour le violon* composés par cet artiste. Abel était habile peintre en miniature.

ABEL (Charles-Frédéric), frère puîné du précédent, musicien célèbre et le plus habile joueur de basse de viole de son temps, né à Cœthen vers 1724, fut admis à l'école de Saint-Thomas de Leipsick, et y apprit la musique sous la direction de Jean-Sébastien Bach. Ses études terminées, il entra dans la chapelle du roi de Pologne à Dresde, et y demeura pendant dix ans. La modicité de ses appointements et quelques discussions désagréables avec le célèbre compositeur Hasse, qui dirigeait alors la chapelle royale, décidèrent Abel à donner sa démission en 1759. Après avoir parcouru l'Allemagne dans un état voisin de l'indigence pendant près d'une année, il se rendit en Angleterre, où il put tirer parti de ses talents. Le duc d'York devint son protecteur et le fit entrer dans la musique de la reine, avec deux cents livres sterling de traitement. Peu de temps après il devint directeur de la chapelle de cette princesse. Son séjour à Londres dura sans interruption jusqu'en 1783; mais, à cette époque, le désir de revoir son frère, Léopold-Auguste, directeur des concerts du duc de Schwerin, le ramena en Allemagne. Il se fit entendre à Berlin et à Ludwigslust, et, quoiqu'il eût alors soixante-quatre ans, il excita l'admiration générale par l'expression et la netteté de son jeu. Frédéric-Guillaume, alors prince royal de Prusse, lui fit présent d'une tabatière fort riche et de cent pièces d'or pour lui témoigner sa satisfaction. De retour en Angleterre, il entreprit d'y donner des concerts publics; mais cette spéculation n'ayant pas réussi, le dérangement de ses affaires l'obligea à passer quelque temps à Paris; il ne tarda point à retourner à Londres, où il mourut, le 22 juin 1787, à la suite d'une sorte de léthargie qui dura trois jours. Quoique d'un caractère irascible et brutal, il était bien reçu dans la société. Son défaut principal était la passion du vin, qui probablement abrégea ses jours.

Les Anglais font maintenant peu de cas des compositions d'Abel; cependant elles se distinguent par un chant pur et une harmonie assez correcte. Elles consistent en dix-sept œuvres, publiés à Londres, à Paris, à Berlin, etc., savoir : 1° six ouvertures à huit parties, op. 1; 2° six sonates pour clavecin, avec accomp. de violon, op. 2; 3° six trios pour deux violons ou flûte, violon et basse, op. 3; 4° six ouvertures à huit parties, op. 4; 5° six sonates pour clavecin, avec acc., op. 5; 6° six solos pour flûte et basse, op. 6; 7° six ouvertures à huit parties. op. 7; 8° six quartetti, pour deux v., alto et b., op. 8; 9° six trios pour violon, violonc. et h., op. 9; 10° six ouvertures à huit parties, op. 10; 11° six concertos pour clavecin, avec acc. de deux violons et basse, op. 11; 12° six quartetti pour deux violons, alto et basse, op. 12; 13° six sonates pour clav. avec acc. de v. op. 13; 14° six ouvertures à huit parties, op. 14; 15° six quart. pour deux v., alto et b., op. 15 : on a aussi gravé comme œuvre quinzième des sonates pour le clavecin; 16° six trios pour deux v. et b., op. 16; 17° six ouvertures à quatre parties, op. 17. Presque tous ces ouvrages ont été arrangés pour divers instruments. Abel a écrit quelques morceaux pour l'opéra anglais *Love in a village*, représenté à Londres en 1760, et pour *Bérénice*, 1764. Jean-Baptiste Cramer a été le meilleur élève d'Abel.

ABELA (Charles-Gottlob), né le 29 avril 1803, à Borna près d'Oscbatz, en Saxe, fit ses études musicales à Dresde sous le cantor et professeur A. G. Fischer. Appelé à Halle, en 1825, en qualité de professeur à l'école primaire, il fut nommé peu de temps après cantor de l'Église Sainte-Marie. En 1827, il réunit à cette position celle de professeur de musique à l'école supérieure. Abela mourut à la fleur de l'âge, le 22 avril 1841. Ses principales productions sont : 1° un recueil de *Lieder* à 2, 3 et 4 voix, à l'usage des

écoles, publié à Leipsick, chez Hartknoch, et dont la quatrième édition stéréotype a paru en 1848; 2° 160 *Lieder* suivis de canons à plusieurs voix, Leipsick, Breitkopf et Haertel; 3° 120 quatuors pour 4 voix d'hommes, *ibid*; 4° *Der Sängerbund* (L'Union des Chanteurs), *Lieder* pour 4 voix d'hommes, Halle, Knapp.

ABELL (JEAN), musicien anglais, possédait une fort belle voix de ténor, et fut attaché à la chapelle de Charles II, roi d'Angleterre. Ce prince admirait son talent dans le chant, et avait conçu le projet de l'envoyer, avec le sous-doyen de sa chapelle, Gostling, au carnaval de Venise, pour montrer aux Italiens qu'il y avait de belles voix en Angleterre; mais ce voyage n'eut point lieu. Lors de la révolution de 1688, Abell fut exilé d'Angleterre comme papiste. Il se mit à voyager et à donner des concerts. Mattheson assure (*in Wollkomm. Capeltmeister*) qu'il chanta avec beaucoup de succès en Hollande et à Hambourg. Il ajoute qu'Abell possédait un secret par lequel il conserva la beauté de sa voix jusque dans l'âge le plus avancé. Abell était aussi luthiste fort distingué. Partout il recevait de magnifiques présents; mais il dissipait aussitôt ce qu'il gagnait. Il se vit à la fin réduit à voyager à pied, avec son luth sur le dos. Arrivé à Varsovie, il fut mandé par le roi de Pologne, qui voulait l'entendre. Abell s'excusa sous le prétexte d'un rhume. Sur cette réponse, l'ordre précis de se rendre à la cour lui fut envoyé. Dès qu'il y fut arrivé, on l'introduisit dans une grande salle, autour de laquelle régnait une galerie où le roi se trouvait avec toute sa suite. Abell fut assis dans un fauteuil qu'on hissa au moyen d'une poulie; puis on fit entrer des ours dans la salle, et l'on donna le choix au musicien d'être dévoré par eux ou de chanter : il prit ce dernier parti, et l'on assure que le trait de despotisme stupide dont il était victime dissipa sur-le-champ le rhume qu'il avait allégué. Après plusieurs années, il obtint la permission de rentrer en Angleterre; et il témoigna sa reconnaissance de ce bienfait dans la dédicace qu'il fit au roi Guillaume d'une collection de chansons en diverses langues, laquelle fut publiée à Londres en 1701 sous ce titre : *Collection of Songs in several languages*. Le catalogue de musique d'Étienne Roger, d'Amsterdam, indique un ouvrage d'Abell sous ce titre : *Les airs d'Abell pour le concert du Duoté*. On trouve aussi dans le quatrième volume de la collection intitulée : *Pills to purge melancoly*, deux airs de ce musicien. Abell mourut dans un âge très-avancé.

ABELTSHAUSER. On a, sous le nom de ce musicien allemand, qui était attaché à la musique du régiment autrichien en garnison à Mayence, de 1825 à 1830, les ouvrages suivants : 1° six quatuors pour deux flûtes et deux cors, œuvre premier, Mayence, Schott; 2° *idem*, œuvre deuxième, *ibid.*; 3° douze pièces pour quatres cors, œuvre troisième, *ibid.*; 4° six pièces pour flûte, clarinette, cor et basson, œuvre quatrième, *ibid.*

ABENHEIM (JOSEPH), musicien attaché à la chapelle du roi de Wurtemberg, est né à Worms en 1804, et y a reçu de Winkelmaier les premières leçons de piano et de violon. Plus tard il se rendit à Darmstadt pour y continuer ses études musicales sous la direction de Schloesser. Entré fort jeune dans l'orchestre de la cour de Manheim, il perfectionna son talent de violoniste et apprit les éléments de l'harmonie chez Frey, alors maître de concerts de cette cour. En 1825, Abenheim fut admis dans la chapelle royale et à l'orchestre du théâtre de Stuttgard. Fixé dans cette ville, il s'y maria et s'y livra d'abord à l'enseignement; mais, animé du désir d'augmenter ses connaissances dans son art, il obtint un congé en 1828 et se rendit à Paris, où Reicha lui donna des leçons de composition. De retour à Stuttgard, il prit une position plus élevée dans l'orchestre du théâtre royal, et remplaça le maître de chapelle Lindpaintner et son adjoint M. Molique, en leur absence. Ce fut lui aussi qu'on chargea de la direction de l'orchestre des vaudevilles qui étaient joués souvent sur le petit théâtre de la cour par les membres de la famille royale et quelques personnes de la haute noblesse. M. Abenheim est fort estimé à Stuttgard comme professeur de piano et d'harmonie. Les compositions de cet artiste publiées jusqu'à ce jour sont les suivantes : 1° chant sans paroles pour le piano, Stuttgard, Hallberger; 2° deux nocturnes pour piano seul : n° 1 en sol mineur, n° 2 en *la* bémol., op. 8, *ibid.*; 3° *Polonaise*, idem, Carlsruhe, Creuzbauer; 4° 6 *Lieder* à voix seule avec piano, op. 2, Leipsick, Breitkopf et Hærtel; 5° 6 *idem*, op 5, Stuttgard, Copel; 6° Le Rhin allemand (*Der deutsche Rhein*), de Baker, chanson à voix seule, Stuttgard, Schulz; 7° *Le Wurtembergeois et sa fidélité* (en allemand), 2 chansons avec piano, Stuttgard, Zumsteg; 8° Le chant de Thekla dans le *Wallenstein* de Schiller, *idem*, op. 9, *ibid.*; 9° Chant pour le drame *Der liebe Zamber*, op. 10, Stuttgard, Hunz. Le plus grand nombre des productions de M. Abenheim est encore en manuscrit; on y remarque des pièces de circonstance pour des fêtes de la famille royale de Wurtemberg, la musique pour le drame intitulé *Hariadan*, joué à Stuttgard au mois de juin 1842, un psaume à 4 voix et un *Vater unser* (Pater

noster), qu'il a fait exécuter plusieurs fois à Stuttgard, et qui ont été considérés comme de beaux ouvrages.

ABERCORN (Le comte d'), précédemment Lord Paisley. *Voyez* Pepusch.

ABICHT (Jean-George), théologien protestant et savant orientaliste, né en 1672, à Kœnigsée, dans la principauté de Schwartzbourg, mort à Wittemberg en 1740, ou, selon quelques biographes, le 5 juin 1749. Il remplissait à Wittemberg les fonctions de professeur à l'Académie. Peu de temps avant sa mort, il avait été nommé membre de l'Académie royale des sciences de Berlin. L'objet principal des travaux d'Abicht fut la langue hébraïque, et surtout l'usage grammatical, prosodique et musical des accents de cette langue. Sa dispute avec Jean Franke a jeté quelque jour sur cette matière.

Parmi ses nombreux ouvrages, ceux qui ont du rapport avec la musique sont : 1° *Dissertatio de Hebræorum accentuum genuino Officio*, dans la préface de *Frankii diacrit. sacr.*; 1710, in-4°; 2° *Vindiciæ Usus accentuum musici et oratorii, Joh. Frankio oppositæ;* Lipsiæ, 1713, in-4°; 3° *Accentus Hebræorum ex antiquissimo usu lectorio vel musico explicati, et ad usum hermeneuticum applicati, cum duabus tabulis æneis et specimine locorum ex accentibus explicatorum, in quo de Poesi Hebræorum rhythmica disseretur. Accedit Anon. Judæi porta accentuum in lotinum sermonem versa*, Lipsiæ; Jo. Chrit. Kœnig, 1715, gr. in-8° de 306 pages de texte, index et planches; 4° *Excerpta de lapsu murorum hierichuntinorum.* Ce dernier ouvrage a été inséré par Ugolini dans son *Thesaur. ant. sacr.*, t. 32, p. 837. La plupart de ces dissertations se trouvent aussi dans le *Trésor* d'Ikénius.

Goetten a donné une notice de la vie d'Abicht dans son *Europe savante*, et l'on trouve la liste de ses ouvrages dans les *Vies des Théologiens saxons* de Michel Ranst, t. Ier, p. 1, et dans les *Acta hist. ecclésiast.*, t. V, p. 289.

ABINGTON ou **ABYNGDON** (Henri), l'un des premiers chanteurs et musiciens de son temps, en Angleterre, fut d'abord organiste à l'église de Wels, dans le comté de Sommerset, puis à la chapelle royale de Londres, où il mourut vers l'an 1520. Thomas Morus lui a fait deux épitaphes qu'on trouve dans le *Thesaur. epitaph.* du P. Labbe.

ABOS (Jérôme), compositeur de l'École napolitaine, était d'origine espagnole, et naquit à Malte, dans les premières années du dix-huitième siècle. Les Napolitains l'appelaient *Avos*, et même *Avossa*, parce que la lettre *b*, dans la langue espagnole, a le son du *v*, prononcé avec mollesse. Leo et Durante furent ses maîtres de composition et de chant. Devenu habile dans son art, il fut employé dans l'enseignement au Conservatoire de *la Pietà de' Turchini*. Il enseignait aussi le chant dans plusieurs couvents de femmes dont il était maître de chapelle. De son école sont sortis quelques chanteurs distingués, au nombre desquels est Aprile. Les premiers opéras d'Abos joués à Naples furent : *La Pupilla e 'l Tutore*, *La Serva padrona*, et *L'Ifigenia in Aulide*. En 1746 il écrivit *Artaserse* pour le théâtre Saint-Jean-Chrysostome, à Venise. Il donna au théâtre Argentina de Rome, en 1750, l'*Adriano* et écrivit ensuite plusieurs autres ouvrages dont les titres ne sont pas connus, pour les théâtres de cette ville, de Venise et de Turin. En 1756 il fut appelé à Londres, en qualité de *Maestro al cembalo* du Théâtre-Italien, et dans la même année il y fit représenter le *Tito Manlio*. Deux ans plus tard il y donna le *Creso*, opéra sérieux en trois actes. De retour à Naples, dans l'été de 1758, Abos reçut sa nomination de maître du Conservatoire de *La Pietà*. Il est mort dans cette ville, à l'âge de quatre-vingts ans, vers 1786. On connaît de ce maître beaucoup de musique d'église, dont cinq messes à quatre voix et orchestre, deux messes pour soprano et contralto, avec orgue; un *Kyrie* et *Gloria*, en *sol* mineur, pour quatre voix et orgue; un *Kyrie* et *Gloria* à huit voix réelles, avec violons, violes, cors et orgue; des litanies de la Vierge pour soprano, contralto et orgue. Toutes ces compositions sont en manuscrit à Naples, à Rome, à Vienne et au Conservatoire de Paris. La musique d'Abos a quelque ressemblance de style avec celle de Jomelli. Son harmonie est pure et ses mélodies ne manquent point d'élégance; mais on n'y trouve pas d'originalité dans les idées.

ABOU ALOUFA, fils de *Sahid*, auteur persan d'un *Traité de Musique pour le chant et pour les instruments qu'on joue avec la bouche et avec les doigts*, que Chardin apporta en Europe, et dont le manuscrit est aujourd'hui dans la bibliothèque du Muséum britannique, à Londres. Chardin a donné une analyse de cet ouvrage dans la relation de ses voyages (t. V, p. 106, pl. xxvi, édit. d'Amsterdam, 1711). On y voit la figure du manche de l'*Eoudo* ou luth, avec sa division et les noms des cordes, ainsi que des cases. La doctrine d'*Abou Aloufa* est la division de l'octave en vingt-quatre parties ou quarts de ton. La musique, dit-il, est une ville divisée en *quarante-deux quartiers* dont chacun a *trente-deux rues* (circulations ou gammes); d'où il suit que le nombre de modes fondamentaux et dérivés de la musique persane est

de *treize cent quarante-quatre*. Parmi les instruments décrits par *Abou Aloufa* se trouve la *vina* de l'Inde, dont il donne la figure avec le nom persan *kenkeri*. Cette circonstance indique que le temps où l'ouvrage fut écrit est très-reculé, car à l'époque où Chardin séjourna en Perse (c'est-à-dire dans la seconde moitié du 17e siècle), l'instrument dont il s'agit y était complétement inconnu.

ABRAHAM (. . . .), professeur de clarinette et de solfége à Paris, entra dans l'orchestre du *Théâtre des Délassements comiques*, en 1790. Il est mort vers 1805. C'était une espèce d'ouvrier musicien, aux gages des marchands de musique; il arrangeait pour eux les ouvertures et les airs des opéras nouveaux pour divers instruments. Il a publié en outre : 1° *Méthode pour le flageolet*; Paris, Frère. — 2° *Méthode pour la clarinette*; ibid. — 3° *Méthode pour le basson*. Le nombre de recueils d'airs qu'il a arrangés pour deux violons, deux flûtes, deux clarinettes ou deux bassons est très-considérable.

ABRAHAM (. . . .), constructeur d'orgues, né en Bohême, est auteur de l'orgue des Cordeliers, à Prague, composé de vingt-cinq jeux, deux claviers, pédale et quatre soufflets; et de celui de l'église Saint-Dominique de la même ville, composé de soixante-onze jeux, quatre claviers, pédale et douze soufflets. On ignore en quel temps il vivait.

ABRAHAM-BEN-DAVID-ARIÉ, rabbin, israélite italien, vécut vers la fin du seizième siècle et au commencement du dix-septième. Il exerçait la médecine à Modène. Il a écrit un livre intitulé : שלטי הגבורים, *Sciltè Hagghibborim* (les Boucliers des puissants), qui a été publié à Mantoue, en 1612. Cet ouvrage, dont les exemplaires sont très-rares, traite des vases et ustensiles dont on faisait usage dans le temple de Jérusalem, des sacrifices, libations, parfums, offrandes, et de tout ce qui appartenait aux oblations. La seconde partie traite des offices, des prêtres, des chantres. (*Voyez* Bartholocci, *Biblioth. magna rabbinica*, pars IV, p. 464.) Ugolini a traduit toute la partie de cet ouvrage qui concerne les instruments de musique, le chant et autres choses de l'exécution musicale, dans son *Thesaurus antiquitatum sacrarum*, etc., tome XXXII, col 1—96. Cette section du *Sciltè Hagghibborim* est divisée en dix chapitres.

ABRAMS (Miss *Henriette* et Mme), deux très-bonnes cantatrices anglaises, concoururent avec madame Mara à embellir les concerts donnés à Londres, en 1784 et 1785, pour la commémoration de Hændel.

Miss Abrams a publié les ouvrages suivants, qu'on trouve dans le catalogue de Lavenu de 1796 : 1° Trois chansonnettes sur des paroles anglaises. — 2° *Little Boy blue*, air à trois voix. — 3° Duo sur ces paroles : *And must we part !* Le petit air qui commence par ces mots : *Crazi Jane*, et dont la musique est de Miss Abrams, est devenu populaire. On a aussi publié de cette cantatrice : 1° *Collection of Songs*, Londres, 1787. — 2° *Collection of Scotch Songs, harmonized for two and three voices*, ibid.

ABS (Joseph-Théodosien), ancien moine franciscain, né vers 1775 dans le duché de Berg, fut nommé, après la suppression de son ordre, directeur de la maison des orphelins à Kœnigsberg. On a de sa composition 300 chansons avec leurs mélodies, et 100 devises en canons.

ABT (François), né le 22 décembre 1819, à Eilenbourg, en Saxe, a fait ses études musicales à Leipsick, et s'y est fait connaître d'abord comme pianiste et professeur de cet instrument. Au mois de septembre 1841 il a été appelé à Zurich, en qualité de directeur de la Société philharmonique, place dans laquelle il a succédé à Eugène Petzold. En 1853 il a quitté cette position pour celle de second maître de la chapelle et du théâtre à Brunswick. Fécond auteur de petites pièces pour le piano, il a publié pour cet instrument des fantaisies, rondos, rondinos et caprices à quatre mains, des contredanses, des valses, des thèmes variés, des pots-pourris, rondos, etc, pour piano seul; une immense quantité de chants et de lieder, à voix seule, avec acc. de piano, et d'autres bagatelles. En 1844 il a composé un opéra pour le théâtre de Leipsick : j'ignore si cet ouvrage a été représenté.

ABU-NASR-MOHAMMED-BEN-FARABI. *Voy.* Farabi.

ACAEN ou **AÇAEN**, contrapuntiste espagnol, né dans la seconde moitié du quinzième siècle, paraît avoir passé une partie de sa vie en Italie. Ce musicien est cité dans le *Mélopeo* de Cerone, et dans le *Trattato della natura e cognizione di tutti gli tuoni*, d'Aaron. Dans le deuxième livre des *Motetti de la Corona*, publié en 1519, par Octavien Petrucci de Fossombrone, on trouve les motets d'Açaen à quatre voix : *Nomine qui Domini prodit*, et *Judica me, Deus, et discerne*.

ACCELLI (César), contrapuntiste italien, vivait dans la seconde moitié du seizième siècle. Il a publié à Venise, en 1557, *Libro primo de' Madrigali a cinque voci*, dans lequel on trouve le madrigal *Donna mia casta e bella*, qui est d'une suavité remarquable. Dans un recueil qui a pour titre : *De' floridi Virtuosi d'Italia il terzo libro de' madrigali a cinque voci, nuovamente*

composti e dati in luce (*Venezia, Giacomo Vincenti e Ricciardo Amadino compagni*, 1586), on trouve des madrigaux de la composition de ce musicien.

ACCIAJUOLI (Philippe), poëte dramatique et compositeur, né à Rome en 1637, entra de bonne heure dans l'ordre des chevaliers de Malte. Les caravanes qu'il dut faire avant d'être décoré de la croix de l'ordre firent naître en lui une telle passion de voyages, qu'il visita non-seulement toute l'Europe, et les côtes d'Afrique et d'Asie, mais même l'Amérique, d'où il revint dans sa patrie par l'Angleterre et la France. Le repos dont il jouit alors lui permit de se livrer au goût qu'il avait toujours eu pour le théâtre, et principalement pour l'opéra. Il écrivit plusieurs pièces, dont il composa lui-même la musique. La facilité prodigieuse dont il était doué lui suggéra aussi la pensée d'être en même temps le décorateur et le machiniste de ses opéras, et bientôt il devint pour ces accessoires l'un des plus habiles de son temps. L'académie des *Arcadi illustri* l'admit au nombre de ses membres, et il y figura sous le nom de *Ireneo Amasiano*. Il mourut à Rome le 3 février 1700. Les opéras dont Acciajuoli a fait les paroles et la musique sont : 1° *Il Girello, dramma burlesco per musica;* Modène, 1675, et Venise 1682. — 2° *La Damina placata;* Venise, 1680. — 3° *L'Ulisse in Tracia;* Venise, 1681. — 4° *Chi è causa del suo mal, pianga se stesso, poesia d'Ovidio*, e *musica d'Orfeo*. On ignore l'année et le lieu où cet ouvrage a été représenté; Allacci n'en fait pas mention dans sa *Drammaturgia*, et il n'est connu que par ce qu'en dit Mazzuchelli (*Gli Scrittori d'Italia*, t. 1).

ACCORIMBONI (Augustin) naquit à Rome vers l'an 1754. A l'âge de ving-huit ans il composa, pour le théâtre de Parme, un opéra intitulé : *Il Regno delle Amazzoni*, qui eut beaucoup de succès, et fut ensuite représenté sur les principaux théâtres de l'Italie, et même à l'étranger. En 1786 il donna aussi à Rome. *Il Podestà di Tuffo antico*. Il quitta ensuite la carrière théâtrale pour s'adonner à la musique d'église, et composa un grand nombre de messes, de motets et de vêpres, qu'on trouve répandus dans la Romagne et la Lombardie. On ignore l'époque de sa mort.

ACEVO (. . .), luthier piémontais, né à Saluzzio, ou Saluces, vers 1630, fut élève de Cappa, et eut de la réputation par la bonne qualité de ses instruments. Ses basses de viole furent particulièrement estimées. J'ai vu un de ces instruments qui portait la date de 1693 : il avait appartenu à Marin Marais, dont il portait la signature sur le dos.

ACEVO. *Voy.* ALVAREZ.

ACHTER (P. Ulrich) naquit à Aichbach, en Bavière, le 10 mars 1777. Son père, qui était tailleur, lui fit apprendre la musique chez les bénédictins, où il fut reçu le 13 mai 1798. Il prit l'habit de cet ordre le 3 mai 1801, et mourut de phthisie dans sa ville natale, en octobre 1803. Il jouait bien du violon, et se distingua dans la composition, particulièrement pour la musique d'église : on cite de lui une messe solennelle d'une beauté remarquable.

ACKERFELD (Armand d'). On a sous ce nom plusieurs œuvres pour le piano, entre autres quinze variations sur l'air allemand *Freut euch des Lebens*, œuvre sixième (Augsbourg, Gombart).

ACKERMANN (Dorothée), actrice et cantatrice du théâtre de Hambourg, naquit à Dantzick en 1752. Elle se retira du théâtre en 1778. Elle jouissait d'une réputation assez brillante.

ACKERMANN (Charlotte-Sophie), née Bachmann, cantatrice qui brillait sur le théâtre de Kœnigsberg en 1796, naquit à Reinsberg en 1759. Elle eut beaucoup de succès, principalement dans les premiers rôles des opéras de Mozart.

ACKERMANN (D. Jean-Charles-Henri), né à Zeitz en 1765, a lu, le 22 octobre 1792, au concert donné dans cette ville au profit des pauvres, un discours qui a été imprimé sous ce titre : *Ueber die Vorzüge der Musik, ein Rede* (Discours sur les Prérogatives de la musique), Leipsick, 1792, 27 pages in-8°.

ACTIS (L'abbé), Piémontais, membre de l'Académie des sciences de Turin, vers la fin du dix-huitième siècle, a fait insérer dans les Mémoires de cette société, de 1788-89 (Turin, 1790), des *Observations sur l'écho ou porte-voix de l'église de Girgenti*.

ADALBERT (Saint), surnommé Woitiecus, en polonais, *Swienty Woyciech*, évêque de Prague, né en 939, était de la famille Libiceuski, qui tenait un rang dans la noblesse de la Bohême. Il fit ses études à Magdebourg. De retour à Prague, il fut sacré évêque. Ayant voulu réformer les mœurs du clergé de Bohême, il en fut persécuté, et se vit obligé de s'enfuir à Rome, où le pape Jean XV le dégagea de ses obligations envers son diocèse. Alors les Bohémiens le redemandèrent, et le reçurent avec des démonstrations de joie; mais cet accord entre l'évêque et ses diocésains ne dura pas, et saint Adalbert fut obligé de s'éloigner encore. Il prêcha la foi catholique aux Hongrois et aux Polonais, d'abord à Cracovie, ensuite à Gnesne, dont il fut fait archevêque. Il passa ensuite en Prusse pour y remplir ses fonctions apostoliques

et eut d'abord des succès à Dantzick; mais, dans une petite île où il avait abordé, les habitants le percèrent de coups de lance, et il obtint ainsi les honneurs du martyre, en 997. Boleslas, prince de Pologne, racheta, dit-on, son corps pour une quantité d'or d'un poids égal : c'est beaucoup d'or pour un prince de Pologne et pour cette époque.

Gerbert, dans son traité *De Cantu et Musica sacra*, t. I, p. 348, a publié un chant en forme de litanies, en langue esclavonne, dont il est auteur. On lui attribue aussi le chant *Boga-Rodzica* (Mère de Dieu) que les Polonais avaient coutume d'entonner avant une bataille. Ce chant a été publié dans la *Revue musicale* (t. IV, p. 202) rédigée par l'auteur de ce dictionnaire, d'après des copies authentiques de deux anciens manuscrits dont l'un existe dans la cathédrale de Gnesné, et l'autre se trouvait dans la fameuse bibliothèque Zatoski, à Varsovie. Il a été aussi inséré en notation moderne dans la collection de chants historiques polonais qui a pour titre : *Spiewy historycznez musikoui rycinami* (Chants historiques, avec la musique en notation moderne et mesurée, avec des gravures), par Julien Ursin Niemcewicz, président de la Société royale des Amis des sciences, à Varsovie, secrétaire du royaume de Pologne, etc. (3ᵉ édit., in-8° de 573 pages. Varsovie, imprim. du gouv., 1819).

ADAM, surnommé *Dorensis*, parce qu'il était moine au couvent de Dorham (ordre de Cîteaux), près d'Hereford, en Angleterre, vécut vers l'année 1200. Dans sa jeunesse il se livra à l'étude des arts, des sciences et des lettres; la musique fut particulièrement l'objet de ses travaux. Son savoir et sa piété le firent élire abbé de son monastère. Dans le même temps, de vives discussions s'élevèrent entre les moines et les clercs séculiers; à l'occasion de ces démêlés, Sylvestre Gyraldus, homme érudit, mais esprit violent, écrivit un virulent pamphlet contre les moines, sous le titre de *Speculum Ecclesiæ*. Il y attaquait particulièrement l'ordre de Cîteaux. Adam prit la défense de cet ordre dans un écrit intitulé : *Contra Speculum Giraldi, librum unum*. Il fut aussi l'auteur d'un livre sur la musique, qui existe encore en manuscrit dans plusieurs bibliothèques, et qui a pour titre : *Rudimenta musices, lib. I.* Joecher dit (*Gelehrten Lexikon*) que cet ouvrage est imprimé. Je crois que c'est une erreur (*Voy. Pilsæus, lib. De illustribus Angliæ script.; Henriquez, in Phœnice*, et *Caroli de Visch Bibliot. scriptor. sac. Ord. Cister.*).

ADAM (DE SAINT-VICTOR), chanoine régulier de l'abbaye de Saint-Victor-lez-Paris, mourut le 11 juillet 1177; il fut inhumé dans le cloître de cette abbaye. On lui attribue le chant de quelques hymnes en usage dans l'église.

ADAM DE LA HALE, surnommé LE BOSSU D'ARRAS, à cause de sa difformité et du lieu de sa naissance, fut l'un de ces trouvères qui, dans les douzième et treizième siècles, travaillèrent à former la langue française, et répandirent le goût de la poésie et de la musique. Adam paraît être né vers 1240. Fils d'un bourgeois qui jouissait d'une certaine aisance, il fut envoyé à l'abbaye de Vauxelles, près de Cambray, où il fit ses études. Il porta d'abord l'habit ecclésiastique; mais son humeur inconstante le lui fit quitter et reprendre ensuite. C'est lui qui nous donne ces détails dans ses adieux à sa ville natale, intitulés : *C'est li congiés Adan d'Aras*, pièce publiée par Méon, dans sa nouvelle édition des fabliaux de Barbasan, t. I, p. 106. Adam de la Hale épousa une jeune *damoiselle* qui, pendant qu'il la recherchait, lui semblait réunir tous les agréments de son sexe, et qu'il prit en aversion dès qu'elle fut devenue sa femme. Il la quitta, et vint demeurer à Paris, où il paraît s'être mis à la suite de Robert II du nom, comte d'Artois. Ce prince ayant suivi, en 1282, le duc d'Alençon, que Philippe le Hardi envoyait au secours de son oncle, le duc d'Anjou, roi de Naples, pour l'aider à tirer vengeance des Vêpres siciliennes, Adam de la Hale l'accompagna dans cette expédition. A la mort du roi de Naples, en 1285, le comte d'Artois fut nommé régent du royaume, et ne revint en France qu'au mois de septembre 1287 : Adam de la Hale était mort à Naples dans cet intervalle, comme on le voit dans l'espèce de drame intitulé : *Li Gieus du pèlerin*, attribué à Jean Bodel d'Arras, contemporain d'Adam. C'est donc à tort que Fauchet et Lacroix du Maine, qui ont été copiés par le Dictionnaire historique de Prudhomme et par la Biographie universelle de Michaud, ont dit qu'Adam se fit moine à l'abbaye de Vauxelles, et qu'il y mourut. Nous avons tiré ces détails des observations préliminaires que M. Monmerqué a mises en tête de l'édition qu'il a donnée d'un ouvrage d'Adam de la Hale dont nous parlerons tout à l'heure.

Adam de la Hale se distingua particulièrement dans le genre de la chanson; il en composait les paroles et la musique. Les manuscrits de la Bibliothèque impériale, numéros 65 et 66 (fonds de Caugé) et 2736 (fonds La Vallière) nous en ont conservé un grand nombre, qui sont notées. Mais ce dernier est surtout d'une haute importance pour l'histoire de la musique, car il contient seize chansons à trois voix, et six motets

dont Adam de la Hale est auteur. Ce précieux manuscrit, qui est du commencement du quatorzième siècle, nous offre donc les plus anciennes compositions à plus de deux parties, puisqu'elles remontent au treizième siècle. Les chansons ont la forme du rondeau, et sont intitulées : *Li Rondel Adan*. Leur musique n'est point une simple diaphonie ecclésiastique, c'est-à-dire un assemblage de voix procédant par notes égales, et laisant une suite non interrompue de quintes, de quartes et d'octaves, comme on en trouve des exemples dans les écrits de Gui d'Arezzo et de ses successeurs. On y voit, à la vérité, des quintes et des octaves successives, mais entremêlées de mouvements contraires et de combinaisons qui ne manquent pas d'une certaine élégance. C'est, sans doute, une musique encore bien grossière; mais c'est un premier pas vers le mieux, un intermédiaire nécessaire entre la diaphonie proprement dite et des compositions plus perfectionnées. On concevait la nécessité de ces premières améliorations; mais aucun monument n'étant connu, on ignorait en quoi elles consistaient. Les découvertes que l'auteur de ce dictionnaire a faites, tant de ce manuscrit que de plusieurs autres non moins intéressants (*voyez* Landino et Busnois), et que le premier il a fait connaître, sont donc importantes en ce qu'elles lient entre elles les premières époques de l'histoire de l'harmonie, qui étaient enveloppées d'une obscurité profonde.

Les motets d'Adam de la Hale nous offrent aussi plusieurs particularités remarquables. Ils se composent du plain-chant d'une antienne ou d'une hymne, mis à la basse avec les paroles latines, et sur lequel une ou deux autres voix font un contre-point fleuri, grossier à la vérité, mais assez varié; et ce qui peint bien le goût de ce temps, c'est que ces voix supérieures ont des paroles françaises de chansons d'amour. Ces motets se chantaient dans les processions. Quelquefois le motet est établi sur un seul trait du plain-chant qui est répété dix ou douze fois en basse contrainte, sorte d'invention qu'on croyait beaucoup plus moderne.

Il me reste à parler d'un autre ouvrage d'Adam de la Hale qui aurait dû suffire pour l'immortaliser : cependant son nom a été inconnu longtemps à tous les musiciens! Je veux parler du plus ancien opéra-comique qui existe, et dont il est l'auteur. Il est intitulé : *Le jeu de Robin et de Marion*. Les manuscrits de la Bibliothèque impériale 2736 (fonds de La Vallière) et 7604 (ancien fonds), nous en offrent des copies d'après lesquelles la Société des Bibliophiles de Paris l'a fait imprimer en 1822, au nombre de 30 exemplaires, pour être distribués à ses membres. C'est une brochure in-8° de cent pages. Les caractères de musique ont été fondus par M. Firmin Didot. M. Monmerqué, qui avait préparé cette édition, en a donné une deuxième publiée par M. Ant. Aug. Renouard, à la suite du second volume de la troisième édition des *Fabliaux ou Contes* de Le Grand. Enfin le texte de la même pastorale a été réimprimé dans le *Théâtre français du moyen âge, publié d'après les manuscrits de la Bibliothèque du Roi*, par MM. L. J. N. Monmerqué et Francisque Michel; Paris, Firmin Didot frères, 1839, 1 vol. gr. in-8° à deux colonnes. Cette pièce, où il y a onze personnages, est, comme je viens de le dire, un opéra-comique, divisé par scènes, et dans lequel le dialogue est coupé par des chants. On y trouve des airs, des couplets et des duos dialogués, mais sans ensembles. Marion aime Robin; survient un chevalier qui veut la séduire; elle lui répond qu'elle n'aimera jamais que Robin. L'air qu'elle chante dans cette situation n'est pas dépourvu de grâce. Ce petit air a été publié dans la *Revue Musicale* (t. Ier) avec une des chansons à trois voix d'Adam de la Hale, mise en partition. Postérieurement, M. Bottée de Toulmon a publié plusieurs autres chansons, rondeaux et motets de ce trouvère, tant dans les *Archives curieuses de la musique*, dont M. Danjou (*voy.* ce nom) était éditeur, qu'à la suite d'une notice sur *Adam de la Hale* insérée dans l'*Encyclopédie catholique*; mais il s'y est glissé beaucoup de fautes. Kiesewetter a reproduit dans les planches de musique de son livre sur la destinée et la situation du chant mondain avant l'invention du style dramatique (*Schicksale und Beschaffenheit der weltlichen Gesanges*, etc.) la chanson publiée dans la *Revue musicale*, suivie d'un rondeau et d'un motet à trois voix d'Adam de la Hale, traduits par Bottée de Toulmon : ce dernier morceau est rempli d'erreurs de notation.

Cette pièce paraît avoir été composée à Naples vers 1285, pour le divertissement de la cour, qui alors était toute française. Roquefort l'a attribuée à Jehan Bodel d'Arras (*De l'État de la Poésie française dans le douzième et le treizième siècle*, p. 261); mais c'est évidemment une erreur, car le manuscrit 2736 porte ces mots en tête : *Chi commenche li gieus de Robin et de Marion c'Adans fist.*

ADAM DE FULDE, moine de Franconie, auteur d'un traité sur la musique dont on ne connaît qu'un seul manuscrit, qui se trouve dans la bibliothèque de Strasbourg, et que l'abbé Gerbert a inséré dans ses *Scriptores ecclésiast. de mus. sacr.*, t. III, p. 329. Cet ouvrage a été achevé le 5 novembre 1490; car l'auteur a con-

signé cette date à la fin de son livre. Il est divisé en quatre livres : le premier, composé de sept chapitres, traite de l'invention des diverses parties de l'art; le second, en dix-sept chapitres, traite de la main musicale, du chant, de la voix, des clefs, des muances, du mode et du ton; le troisième, qui est le plus important, traite de la musique mesurée, et le quatrième, des proportions et des consonnances.

On ignore la date précise de la naissance d'Adam de Fulde; mais elle a dû avoir lieu vers l'an 1450, car il dit, chapitre 7me du 1er livre, qu'il fut presque le contemporain de Guillaume Dufay et de Busnois, qui vécurent dans la première moitié du quinzième siècle : *Et circa meam ætatem doctissimi Wilhelmus Dufay ac Antonius de Bufna, quorum, etc.* Il prend le titre de musicien ducal au commencement de sa dédicace.

Glarean nous a conservé, dans son Dodécacorde (p. 262), un cantique à quatre voix d'Adam de Fulde; c'est un morceau fort bien écrit, et l'un des plus anciens monuments de composition régulière à plusieurs parties. Dans l'*Enchiridion* des chants religieux et des psaumes (Magdebourg, 1873), on trouve aussi, p. 50, le chant : *Ach hülp my Leidt und senlich Klag*, sous le nom d'Adam de Fulde.

ADAM (Louis), né le 3 décembre 1758 à Miettersheltz, département du Bas-Rhin, eut d'abord pour maître de clavicorde un de ses parents, excellent amateur; il reçut ensuite pendant quelques mois des leçons de piano d'un bon organiste de Strasbourg nommé Hepp, mort vers 1800; mais c'est surtout à l'étude qu'il a faite par lui-même des écrits d'Emm. Bach, des œuvres de Hændel, de Bach, de Scarlatti, de Schobert, et, plus récemment, de Clementi et de Mozart, qu'il dut la science et le talent qui l'ont placé au premier rang parmi les professeurs de son instrument. Adam a, dans son enfance étudié sans maître le violon et la harpe. Il a aussi appris seul l'art d'écrire ou la composition.

Arrivé à Paris à l'âge de dix-sept ans, pour y enseigner la musique, il débuta par deux symphonies concertantes pour harpe et piano avec violon, qui furent exécutées au concert spirituel, et qui étaient les premières qu'on eût entendues en ce genre. Depuis ce temps, il s'est livré à l'enseignement et à la composition. En 1797, il fut nommé professeur au Conservatoire : là, il a formé un grand nombre d'excellents élèves; les plus connus sont Kalkbrenner, F. Chaulien, Henri Le Moine, Mlles Beek, Basse et Renaud d'Allen, qui successivement ont obtenu les premiers prix de piano dans cette école. Hérold père et fils, Callias, Rougeot, Bréval fils, Mlle Bresson, et beaucoup d'autres, ont aussi reçu de ses leçons. En 1818, le cours de piano que faisait cet artiste au Conservatoire fut réservé pour les élèves du sexe féminin.

Les ouvrages d'Adam sont : 1° Onze œuvres de sonates pour le piano publiés à Paris. — 2° Quelques sonates séparées. — 3° Des airs variés pour le même instrument, notamment celui du *Roi Dagobert*, qui a eu beaucoup de succès. — 4° *Méthode ou principe général du doigté, suivie d'une collection complète de tous les traits possibles, avec le doigté*, etc. (en société avec Lachnith); Paris, Sieber, 1798. — 5° *Méthode nouvelle pour le piano, à l'usage des élèves du Conservatoire;* Paris, 1802. Peu d'ouvrages élémentaires ont eu une vogue semblable à celle que celui-ci a obtenue. Près de vingt mille exemplaires ont été livrés au public dans l'espace de vingt-cinq ans. Cette vogue était méritée sous le rapport de l'exposé des principes du doigté, qui n'avait jamais été si bien fait. Une cinquième édition de cet ouvrage, revue avec soin par l'auteur, a été publiée à Paris, en 1831. — 6° Des quatuors d'Haydn et de Pleyel, arrangés pour piano. — 7° Un recueil de romances. — 8° la collection entière des *Délices d'Euterpe*. — 9° Journal d'ariettes italiennes de Mlle Erard. Adam a été fait chevalier de la Légion d'honneur au mois de novembre 1827. Retiré en 1843, après quarante-cinq ans de services, il a obtenu une pension de 2,000 francs, dont il n'a joui que peu d'années, car il a cessé de vivre le 11 avril 1848, à l'âge de quatre-vingt-dix ans.

ADAM (Adolphe-Charles), fils du précédent, né à Paris le 24 juillet 1803 (1), ne fut pas destiné par ses parents à cultiver la musique. On le mit fort jeune dans un pensionnat pour commencer des études littéraires, et pendant plusieurs années il fréquenta le Lycée Napoléon; mais, ennemi du travail, il y fit peu de progrès, et n'alla pas au delà de la quatrième. Sur ses demandes réitérées, son père consentit enfin à le retirer du collége et à lui donner un maître de musique, qui n'eut pas plus à se louer de son application que ses professeurs de grec et de latin. Musicien d'instinct, il lui paraissait plus facile de deviner le mécanisme de l'art que de l'apprendre. D'ailleurs, peu surveillé dans ses travaux, il jouissait d'une entière liberté, dont il est rare qu'un jeune garçon n'abuse pas. Au bout de quelques années, il se trouva pourtant qu'il jouait assez bien du piano et qu'il improvisait avec facilité sur les orgues de plusieurs églises de Paris, sans avoir rien fait

(1) Cette date est conforme aux registres d'inscription du Conservatoire et de l'Institut royal de France : c'est par erreur qu'on a fait naître Adam en 1801, dans d'autres Biographies.

pour parvenir à ce résultat, et quoiqu'il n'eût pu lire couramment une leçon de solfége. Il avait eu quelques leçons d'harmonie de Widerker (*voy.* ce nom). On le fit entrer alors (1817) au Conservatoire, où ses habitudes de paresse ne se démentirent pas, mais où son heureuse organisation triompha de son incurie. Après avoir suivi tant bien que mal un cours d'harmonie et de contrepoint sous la direction de Reicha, il se mit à écrire des airs, des duos, des scènes entières, peu remarquables par la correction du style, mais où se trouvaient des mélodies faciles. Boieldieu, qui eut occasion de voir ces essais, crut y apercevoir le germe du talent. Il fit entrer Adam dans son cours de composition, et dès ce moment le goût du travail se développa chez le jeune musicien.

Il y avait entre le maître et le disciple une singulière analogie d'esprit et de sentiment de l'art. Sauf la différence du talent, tous deux étaient mélodistes; tous deux avaient pour qualité dominante l'instinct de l'expression de la parole chantée, et l'intelligence de la scène. Adam était l'élève qui convenait le mieux aux leçons de Boieldieu, et celui-ci était le maître qui pouvait le mieux développer les dispositions d'Adam. De là l'intimité qui s'établit entre eux tout d'abord, et les rapides progrès du jeune compositeur sous la direction de l'auteur de *La Dame blanche*. Lorsque Adam concourut à l'académie des beaux-arts de l'Institut pour le grand prix de composition, la section de musique, appelée à juger le concours, remarqua la similitude de son style avec celui de son maître. Le second prix lui fut décerné : il avait espéré le premier; mais il s'en tint à cet essai, parce qu'il attachait moins de prix à voyager avec le titre de pensionnaire du gouvernement qu'à se livrer immédiatement à la carrière de compositeur dramatique, à laquelle il se sentait prédestiné. Cependant, pour arriver au théâtre, il ne suffit pas d'avoir achevé des études d'école avec quelque succès; car le talent d'un musicien n'acquiert de valeur dans l'opinion des poëtes d'opéra qu'après s'être produit avec bonheur sur la scène. Comprenant la difficulté de sortir de ce cercle vicieux, Adam n'imagina pas de meilleur moyen d'en triompher que de se faire en quelque sorte habitant des coulisses. D'abord symphoniste sans appointements à l'orchestre du Gymnase dramatique, il devint plus tard accompagnateur au piano du même spectacle, et ses fonctions lui fournirent l'occasion de connaître des auteurs et de devenir leur ami. Quelques-uns lui confièrent des couplets pour en composer la musique. Les jolies mélodies qu'il écrivit pour *La Batelière*, *Caleb*, *Le Hussard de Felsheim*, et plusieurs autres vaudevilles devinrent populaires, et furent les précurseurs de succès plus importants. Dans le même temps où il se faisait connaître par ces gracieuses bagatelles, il improvisait en quelque sorte avec une prodigieuse fécondité des fantaisies et des variations pour le piano sur des thèmes de la plupart des opéras représentés à Paris, particulièrement de *La Muette de Portici* et de *La Fiancée*, d'Auber, de *Moïse*, du *Comte Ory* et de *Guillaume Tell*, de Rossini, de *La Dame blanche*, des *Deux nuits*, de Boieldieu, et de beaucoup d'autres.

Le premier ouvrage de quelque importance où il fut permis à Adam d'aborder la scène fut l'opéra de *Pierre et Catherine*, en un acte, qu'il fit représenter au théâtre de l'Opéra-Comique, au mois de février 1829. Cet ouvrage, qui annonçait du talent, mais une facilité un peu trop négligée, a été bien accueilli du public. *Danilowa*, autre opéra en trois actes, joué au même théâtre dans le mois d'avril 1830, est une production plus importante, où l'on remarqua plus d'habileté dans la facture, et qui donnait des espérances pour l'avenir. Malheureusement, le désir de faire vite sembla préoccuper pendant quelque temps le jeune musicien plus que celui de faire bien. Ses productions se succédaient avec rapidité et se ressentaient plus ou moins de la promptitude de leur enfantement. *Trois jours en une heure*, opéra en un acte, *Joséphine*, aussi en un acte, joués dans la même année que *Danilewa*; *Le Morceau d'ensemble*, en un acte; *Le Grand Prix*, en trois actes, et *Casimir*, en deux actes, joués en 1831, et deux opéras anglais, représentés à Londres en 1832, firent craindre qu'Adam ne fût pas destiné à laisser de traces durables de son passage sur la scène lyrique; mais *Le Proscrit*, opéra en trois actes, qu'il fit représenter au théâtre de l'Opéra-Comique, le 17 septembre 1833, prouva que cet artiste pouvait prétendre à d'honorables succès. A cet ouvrage succédèrent : *Une bonne fortune*, en un acte; *Le Chalet*, en un acte, composition élégante et spirituelle (1834); *La Marquise*, en un acte; et *Micheline*, en un acte (1835); *Le Postillon de Longjumeau*, en trois actes, opéra dont le succès a été brillant et mérité (1836); *Le Fidèle Berger*, en trois actes, et *Le Brasseur de Preston*, en trois actes (1838); *Régine*, en deux actes, et *La Reine d'un jour* en trois acte (1839); *La Rose de Pérenne*, en trois actes (1841), *La Main de fer, ou le Secret* (1841); *Le Roi d'Yvetot*, en trois actes (1842); *Cagliostro*, en trois actes (1844); *Richard en Palestine*, grand opéra en trois actes (1844). A ces nombreuses productions il faut ajouter plusieurs ballets dans lesquels se trouvent une multitude d'airs de danse charmants, particulièrement

Faust, en trois actes, écrit à Londres en 1832; *La Fille du Danube*, en deux actes, à Paris (1836); *Les Mohicans*, en deux actes (1837); *La Jolie Fille de Gand* (1839); *Giselle*, en deux actes, charmante composition (1841); un grand ballet à Saint-Pétersbourg, dans la même année, et un autre à Berlin. Enfin Adam a refait la plus grande partie de l'instrumentation de *Richard Cœur de Lion*, opéra de Grétry; du *Déserteur*, de Monsigny; de *Gulistan*; de Dalayrac; de *Cendrillon*, de Nicolo, pièces dont la reprise a été couronnée d'un brillant succès.

Ici la grande activité du compositeur paraît s'arrêter tout à coup; car en 1845 il ne donne que le ballet du *Diable-à-Quatre*, à l'Opéra, un autre, à Londres; et *La Bouquetière*, petit opéra en un acte, fut la seule de ses productions dans l'année suivante. La cause de cette inaction apparente fut une fantaisie malheureuse qui s'était emparée de l'esprit de l'artiste, et qui, pendant plusieurs années, le priva de son repos et compromit sa position. Brouillé avec Basset, nouveau directeur de l'opéra-comique, qui lui ferma les abords de cette scène, il se persuada qu'il manquait à Paris un théâtre où les jeunes auteurs et compositeurs fussent admis à essayer leur talent sans rencontrer trop d'obstacles; il voulut satisfaire à ce besoin qui lui paraissait impérieux, et eut le malheur d'obtenir le privilége de ce théâtre en le payant fort cher. Déjà, longtemps avant d'en faire l'ouverture, il avait pu en comprendre les inconvénients; car l'artiste avait disparu pour faire place à l'homme d'affaires. Enfin le nouveau spectacle fut inauguré sous le titre de *Théâtre national*, en 1847. Les représentations allèrent tant bien que mal; et dans l'année suivante la révolution de février acheva la ruine du théâtre, qui fut fermé. Adam avait perdu quatre-vingt-mille francs d'économies qui composaient toute sa fortune, et il en devait soixante-dix mille, pour lesquels il était poursuivi. La seule indemnité qu'il obtint fut sa nomination de professeur de composition au Conservatoire, avec un traitement de 2,400 francs.

Rentré dans son élément propre, l'artiste reprit (1849) possession de la scène par son *Toréador*, en deux actes, joué à l'Opéra-Comique, par *Le Fanal*, en deux actes, représenté à l'Opéra, et par *La Filleule des Fées*, ballet représenté au même théâtre. A ces ouvrages ont succédé *Giralda, ou la Nouvelle Psyché*, en trois actes (1850), qui eut un brillant succès, une grande cantate intitulée *Les Nations*, à l'opéra (1851); *Le Farfadet*, en un acte, à l'Opéra-Comique (1852); *La Poupée de Nuremberg*, joli opéra bouffon en un acte, au Théâtre-Lyrique (1852); *Si j'étais Roi*, en trois actes, au même théâtre (1852); *Orfa*, ballet en deux actes, à l'Opéra (1852); *Le Sourd*, à l'Opéra-Comique; *La Faridondaine*, en un acte, avec M. de Groote, au théâtre de la Porte-Saint-Martin (1853); et enfin *Le Roi des Halles*, opéra-comique en trois actes, au Théâtre-Lyrique (1853); *Le Muletier de Tolède*, en trois actes; *A Clichy*, en un acte, au Théâtre-Lyrique (1854); *Le Houzard de Berchiny*, en deux actes, à l'Opéra-Comique; (1855); *Le Corsaire*, ballet en trois actes, à l'Opéra; *Falstaff*, en un acte, au Théâtre-Lyrique (1856); *Mam'zelle Geneviève*, en deux actes, au même théâtre (1853); *Les Pantins de violette*, en un acte, aux Bouffes-Parisiens (1856). Plusieurs messes solennelles, composées par Adam, ont été exécutées à diverses époques dans les églises de Paris: on y trouve quelques bonnes choses qui seraient bien placées ailleurs que dans la musique d'église. Homme aimable et spirituel, Adam s'est fait beaucoup d'amis, qu'il a su conserver, même en prenant la position dangereuse d'écrivain dans les journaux, parce que sa critique était en général polie et bienveillante. Décoré de la croix de la Légion d'honneur en 1836, il fut ensuite élevé au grade d'officier de cet ordre. Il obtint en 1844 les suffrages de l'Académie des beaux-arts de l'Institut, pour succéder à Berton dans la section de musique. Cependant il n'était pas heureux: plusieurs causes contribuaient à jeter de la tristesse dans son âme. Il ne se dissimulait pas que les succès mêmes qu'il obtenait au théâtre n'étaient qu'éphémères, parce qu'improvisés à l'aide de l'expérience plutôt qu'inspirés, il leur manquait la distinction, la nouveauté des idées, et parce qu'ils ne rachetaient pas l'absence de l'imagination par les qualités du style et de la facture. Il sentait bien que quelques bons morceaux produits de loin en loin, et devenus plus rares à mesure qu'il avançait dans la carrière, n'étaient pas assez pour la renommée du musicien qui avait écrit cinquante trois ouvrages dramatiques et une multitude d'autres productions avant l'âge de cinquante-trois ans. Cependant cette improvisation malheureuse, qu'il aurait voulu contenir, lui était imposée par la nécessité de satisfaire à des obligations où son honneur était engagé. En dépit de sa prodigieuse facilité, le travail le tuait, sans bénéfice pour son bien-être comme sans résultat pour sa gloire; mais la nécessité l'arrachait de sa couche dès le matin et ne l'y laissait rentrer que bien avant dans la nuit, sans lui avoir laissé goûter l'apparence des jouissances que donne l'art quand on le cultive pour lui-même. Qui sait si ce fardeau n'a pas été la cause de sa mort inopinée?

Il paraissait calme, rien n'annonçait qu'il fût souffrant : il avait assisté au début d'une cantatrice à l'Opéra. A dix heures, il se retira, rentra chez lui, et le lendemain matin, 3 mai 1856, on le trouva mort dans son lit. Après son décès, on a imprimé des notes qu'il avait jetées à la hâte sur sa vie, et, pour compléter le volume, on y a ajouté un choix d'articles qu'il avait publiés dans les journaux sur la musique. Ce volume a pour titre : *Souvenirs d'un musicien*. Paris, Michel Lévy frères, 1857, in-12 de 266 pages.

ADAM (Charles - Frédéric), organiste à Fischbach près de Bischosswerda, est né en 1770 à Zadel, près de Meissen. On a de lui : 1° Six pièces d'orgue, Meissen (sans date). 2° Chants pour quatre voix d'hommes (*ibid.*). 3° Douze danses pour le piano; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 4° Six chants à quatre voix, op. 4, *ibid.*

ADAM (Jean-Théophile), musicien de chambre à la cour de Dresde, est né le 1er juillet 1792 à Taubenheim, près de Meissen. Il s'est fait connaître par les ouvrages dont les titres suivent. 1° Dix variations pour le piano, sur l'air allemand : *Liebes Maedchen*; Meissen, Gödsche. — 2° *Der lustige Klavierspieler* (Recueil de quarante-huit pièces, consistant en diverses danses, dont quelques-unes à quatre mains, et douze variations); *ibid.* — 3° Six pièces faciles fuguées pour l'orgue; *ibid.* — 4° *Kurze und leichte Gesænge zum Gebrauche beim Gottesdienste und bei Sing umgængen* (Chants courts et faciles pour l'usage des dimanches, etc., à quatre voix; *ibid.* — 5° *La Cloche*, de Schiller, avec accompagnement de piano, *ibid.*

ADAM (Jean-George), organiste à Meissen, vers 1820, s'est fait connaître par quelques compositions estimables, parmi lesquelles on remarque : Des préludes fugués et faciles pour l'orgue, Meissen, Gödsche. — Douze variations et une fugue pour l'orgue, sur le thème : *Den König segne Gott*, op. 6; Leipsick, Hofmeister. — Six petites fugues pour l'orgue, op. 9; Lepsick, Breitkopf et Hartel. — Suites de chants pour voix seule avec acc. de piano; Meissen, Gödsche. Adam a publié aussi des thèmes variés, des danses et d'autres bagatelles pour le piano.

ADAM (C. Ferdinand), est né en Saxe vers 1810, et a fait vraisemblablement ses études musicales à Dresde, où il s'est fixé comme professeur de piano et de chant. Il y dirige aussi une société de chœurs d'hommes, qu'on désigne en Allemagne sous le nom de *Liedertafel*. Une grande fête de chant en chœur donnée les 25 et 26 août 1847, ayant réuni les sociétés de Colditz, Grimma, Geringswalde, Heinichen, Mitweida, Rochlitz, Waldheim et Leisnig, dans cette dernière petite ville, au nombre de 300 chanteurs, la direction de cette masse chorale fut confiée à M. Adam. Cet artiste fut signalé comme un jeune homme de talent dans le n° 14 de la *Gazette générale de Musique* de Leipsick, en 1829, à l'occasion d'un recueil de 12 danses caractéristiques pour le piano, qu'il venait de publier. Plus tard il a publié des variations brillantes pour le même instrument; mais c'est surtout comme compositeur de chants à quatre voix qu'il s'est fait connaître avantageusement : on cite particulièrement avec éloge ses ouvrages suivants en ce genre : 1° Six lieder pour soprano, contralto, ténor et basse, op. 4; Dresde, Rotter. — 2° *Gedichte eines Lebendigen* (Poésies d'un vivant) pour chœur d'hommes, op. 6; *ibid.* — 3° Six chants pour quatre voix d'hommes; Leipsick, Breitkopf et Haertel.

ADAM (Joseph-Auguste), directeur de musique militaire et compositeur, est né à Vienne, le 22 avril 1817, et a toujours continué de résider dans cette ville. Son père était un fabricant de produits chimiques. Après avoir étudié le violon sous la direction de Joseph Techlinger, l'harmonie et la composition chez Joachim Hoffmann, il fut nommé en 1846 chef de musique de la garde bourgeoise de Vienne, et deux ans plus tard il eut le même titre dans la garde nationale. Sa musique d'harmonie militaire, au nombre d'environ 60 œuvres, a beaucoup de succès en Autriche, particulièrement à Vienne.

ADAMBERGER (Joseph), connu aussi sous le nom italien *Adamonti*, naquit à Munich le 6 juillet 1743. Il reçut une place gratuite au séminaire de cette ville, et y étudia les sciences et la musique. En 1755 Valesi se chargea de lui donner des leçons de chant; après avoir passé six ans auprès de cet habile maître, il fut placé, à sa recommandation, comme premier ténor au théâtre de San-Benedetto, à Venise, en 1762. Il y obtint tant de succès qu'il fut appelé dans plusieurs autres villes d'Italie. Ce fut alors qu'il changea son nom d'Adamberger contre celui d'*Adamonti*. En 1775, Valesi fut appelé à Vienne pour y chanter à l'Opéra italien; mais, la cour de Bavière n'ayant point voulu lui accorder de congé, il envoya Adamberger à sa place. La qualité de sa voix et son talent de chanteur plurent si bien aux habitants de Vienne qu'il obtint un engagement fixe. Cet habile artiste mourut à Vienne, le 7 juin 1803, à l'âge de soixante ans.

ADAMER. On a gravé sous ce nom douze menuets pour le piano, à Vienne, chez Mollo.

ADAMI DA BOLSENA (Andrea), maître de la chapelle pontificale et de l'Académie des Arcades de Rome, où il était désigné sous le nom de *Caristo Piseo*, naquit à Rome au mois d'oc-

tobre 1663. Il fut d'abord au service du cardinal Ottoboni, qu'il quitta pour la place de maître de chapelle du pape. Il mourut le 22 juillet 1742, dans la soixante-dix-neuvième année de son âge. On a de lui : *Osservazioni per ben regolare il coro dei cantori della cappella ponteficia tanto nelle funzioni ordinarie che straordinarie*; Roma, per Antonio de Rossi, 1711, in-4°. On y trouve les biographies et les portraits de douze maîtres de la chapelle pontificale. Cet ouvrage est très-rare.

ADAMI (Ernest-Daniel), né à Zduny, dans le grand-duché de Posen, le 19 novembre 1716, reçut les premières leçons de musique d'Abraham Lungner; ensuite il forma son talent sous la direction du chantre Contenius pour le chant, de Frendel pour le piano, et de l'organiste Zacchau pour la composition. Adami, destiné par son père à être un artisan, mais passionnément entraîné vers l'étude des lettres et des arts, fut redevable aux sollicitations de Gunther de la permission qu'il obtint enfin de se rendre au gymnase de Thorn. Là il eut une place de choriste, dont les émoluments lui facilitèrent les moyens d'achever ses études. Lorsqu'il eut atteint l'âge de dix-neuf ans, une place de corecteur lui fut offerte à Strasbourg, et il l'accepta.

Le comte Dobna Wartenberg Leistenau, à qui il avait été recommandé, le chargea peu de temps après de l'éducation de son fils. En 1736 il partit avec son élève pour Kœnigsberg, et visita l'université; ensuite il vécut dans la maison du professeur Gunther, et se lia d'amitié avec Thomson. En 1738 il quitta Kœnigsberg, et se rendit à Kaunitz, où on lui offrait une place de corecteur. Il s'était déjà mis en route pour s'y rendre, lorsque tout à coup il changea d'avis, et se rendit à Jena pour y terminer ses études théologiques. Il y suivit les cours de Reuschoer, Rachenberger, de Hamberger et de Stock. Deux ans après on l'éleva au grade de maître ès arts, et l'année suivante il retourna dans sa ville natale pour s'y exercer à la prédication. En 1743 il fut nommé corecteur et directeur de musique à l'école latine de Landshut. Il occupa ce poste jusqu'en 1757, où il l'abandonna pour celui de pasteur de Sorge et de Kœninchen, dans la Prusse méridionale. Devenu pasteur de Felckne en 1760, il se démit volontairement de sa place en 1763, et fut en dernier lieu appelé comme pasteur à Pommerwitz, près de Neustadt, dans la haute Silésie, où il mourut le 19 juin 1795. Forkel dit (*Allgem. Litter. der Musik*, p. 147) qu'Adami mourut à Landshut en 1758 : il a été induit en erreur sur ce point; mais Lichtenthal est tombé dans une inadvertance bien plus singulière à l'égard de cet écrivain, car, au tome troisième de sa bibliographie de la musique (p. 199), il le fait mourir à l'époque indiquée par Forkel, et au quatrième volume du même ouvrage (p. 30), il indique la date véritable de son décès.

Adami s'est fait connaître dans le monde musical par deux ouvrages qui ne manquent point d'intérêt. Le premier a pour titre : *Vernünftige Gedanken über den dreyfachen Widerschall vom Eingange des Aderbachischen Steinwaldes im Kœnigreich Bœhmen* (Réflexions sur le triple écho d'Aderbach, à l'entrée de la forêt de Stein, dans le royaume de Bohême); Liegnitz, 1750, in-4°. Le deuxième est intitulé : *Philosophisch musikalische Abhandlung von dem göttlich schoenen der Gesangsweise in geistl. Liedern bei öffentlichen Gottesdienst* (Dissertation philosophico-musicale sur les beautés sublimes du chant dans les cantiques du service divin); Leipsick, 1755, in 8°. On a aussi d'Adami une cantate publiée en 1745, une autre en 1746, et il a laissé en manuscrit quatorze cantates de noces, sept cantates pour diverses circonstances et six cantates religieuses.

ADAMI (Antoine-Philippe), littérateur, naquit à Florence, d'une famille noble, vers 1720, entra dans la carrière militaire, et cultiva les lettres et la philosophie. En récompense de ses services et de son mérite, le grand-duc de Toscane le nomma chevalier de Saint-Étienne. Une mort prématurée l'enleva à sa famille et à ses amis à la fin de l'année 1761. Il s'est fait connaître par divers ouvrages d'histoire, de philosophie et de littérature. Il n'est cité ici que pour un volume intitulé : *Poesie, con una Dissertazione sopra la Poesia drammatica et mimica del teatro;* Florence, 1755, in-8°. Il traite dans cette dissertation de la musique théâtrale.

ADAMI (Vinatier), maître de clarinette, né vraisemblablement dans le Piémont, a fait imprimer une méthode pour son instrument, à Turin, chez les frères Reycend. Je suis tenté de croire que le nom de famille de ce musicien est *Vinatier*, et qu'*Adami* n'est que le prénom. Je le cite d'après la bibliographie de Lichtenthal (t. IV, p. 178).

ADAMI (Henri-Joseph), rédacteur de la partie musicale dans la *Gazette des théâtres* de Vienne, est né dans cette ville le 16 décembre 1807. Après avoir fait ses études dans les colléges et à l'université de Vienne, il fut destiné à la profession d'avocat; mais son goût exclusif pour la poésie dramatique la détourna de cette carrière. Il publia dans les journaux et dans les almanachs poétiques un nombre considérable de petites pièces, écrivit des livrets d'opéra, et

surtout un grand nombre d'articles de critique musicale dans la *Gazette des Théâtres* de Vienne (*Theater Zeitung*), jusqu'en 1847, puis dans la *Gazette de Vienne*, dans *La Presse* (Die Presse), en 1848, et enfin dans le *Ostdeutsche Post*, en 1850. La critique de ce littérateur a peu de profondeur, et l'on voit que ses connaissances techniques sont insuffisantes pour la tâche qu'il accomplit.

ADAMS (Thomas), né en 1783, étudia la musique sous le docteur Busby, jusqu'à l'âge de onze ans. En 1802, il fut nommé organiste de la chapelle de Lambeth, à Carlisle, et conserva cette place jusqu'en 1814. Il fut alors choisi, parmi vingt-huit autres candidats, pour être organiste de Saint-Paul à Deptford, où il se trouvait encore en 1824. Depuis lors il s'est fixé à Londres. T. Adams a dirigé les séances musicales annuelles de l'*Apollonicon*, depuis leur commencement, et y a fait des lectures sur divers sujets relatifs à la musique. Les principales compositions de cet artiste sont : 1° Six fantaisies, publiées en 1812. — L'air *Scots who hoe with Wallace bled*, avec des variations pour l'orgue (Mayhew). — 2° *Adeste fideles*, avec variations. — 3° *A rose tree in full bearing*, avec variations. — 4° *Quant' è più bella*, de Paisiello, avec variations (ces trois dernières pièces chez Clementi). — 5° *Deh prendi*, et *My jo Janet*, l'un et l'autre avec variations. — 6° Six fugues pour l'orgue (Clementi). — 7° Trois fantaisies pour l'orgue (Hodsoll). — Six grandes pièces pour l'orgue ; Londres, Clementi.

ADAMS (Abraham), organiste de Sainte-Mary-le-Bone, à Londres, vers 1810, est auteur d'un ouvrage qui a pour titre : *Psalmist's new companion*, etc. (Le Nouveau compagnion du psalmiste, contenant une introduction aux principes de la musique, par une méthode facile et familière, suivie de 41 chants de psaumes, et 25 antiennes, auxquels on a ajouté un hymne funèbre; le tout composé à trois et quatre voix, suivant les règles les plus authentiques) ; Londres, in-4° (sans date).

ADAN (Don Vincent), musicien de la chapelle du roi d'Espagne, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, vécut à Madrid, et y fut professeur de chant et de composition. Il est auteur d'un livre qui a pour titre : *Documentos para instruccion de Musicos, y aficionados, que intentan saber el arte de la composicion. En esta obra se tratta de los contrapuntos sobre bajo hasta siete, sobre tiple hasta siete, y suelto hasta ocho, y dos exemplos a doce voces, todos en fuga unas contro otras. Varios solos y duos; pensamientos a tres, y a quatro. Varios pasos y contrapasos, y el modo de entrarlos. Varios canones y tocados. Extencion de los instrumentos. Posturas del violin per todos los tonos y formacion de ellos, con otras cosas muy utiles* (Documents pour l'instruction des musiciens et des amateurs qui veulent savoir l'art de la composition. Dans cet ouvrage, on traite du contre-point sur une basse jusqu'à sept parties, sur le chant jusqu'au même nombre de voix, et du contre-point libre jusqu'à huit, avec des exemples à douze voix, lesquelles fuguent entre elles; divers solos et duos; des fantaisies à trois et à quatre différents sujets et contre-sujets, avec la manière d'y répondre ; diverses espèces de canons et d'imitations; l'étendue des instruments; les positions du violon pour tous les tons, etc.); Madrid, Joseph Otero, 1786, in-fol. de 16 pages de texte et 75 d'exemples notés. Voilà bien des choses pour un si petit volume; mais l'auteur n'a pas cherché à y exposer une doctrine. Son texte ne contient que de courtes questions et des réponses non moins brèves sur les diverses parties de l'art d'écrire en musique, et les exemples ont peu de développements; en un mot, l'ouvrage n'est qu'une méthode d'enseignement empirique.

ADAN DE JOUVENCY, trouvère français du treizième siècle.

ADCOCK (Jacques), maître de musique du collége du roi à Cambridge, naquit en 1778 à Eton, dans le duché de Buckingham. En 1786 il fut admis comme choriste de la chapelle Saint-George à Windsor, et entra au collége d'Eton, où il reçut son éducation musicale sous le Dr Aylward et M. Sexton. En 1797 il fut élu un des clercs laïques de la chapelle de Saint-George, et en 1799 il reçut sa nomination à la même place au collége d'Eton. Il quitta ces deux emplois lorsqu'il fut nommé clerc laïque du roi à la Trinité et au collége de Saint-Jean à Cambridge. Les principales compositions d'Adcock sont des *glees*, savoir : trois *glees* dédiées à sir Patrick-Blake (Birchall); *Hark how the bees*, *glee* à quatre voix (Preston); *Welcome Mirth*, à trois voix (Goulding), etc., etc. Adcock a publié des principes de chant avec trente *solfeggi* pour l'instruction des personnes qui veulent chanter à première vue.

ADDISSON (Jean), fils d'un mécanicien fort habile, est né en Angleterre vers la fin du dix-huitième siècle. Il débuta dans la carrière musicale comme contrebasse au théâtre de Liverpool. Quelque temps auparavant il avait épousé miss Willems, nièce du célèbre Reinolds, qui fut engagée comme cantatrice au théâtre de Dublin, où Addisson la suivit. Deux ans après, mistriess Addisson débuta au théâtre de Covent-Garden, ce qui donna occasion à son mari de se fixer à Londres. Cependant il ne tarda

point à quitter cette ville pour se rendre à Bath, puis à Dublin, et enfin à Manchester, où il établit une filature. Malheureusement ses spéculations ne réussirent point, et il fut obligé de quitter son établissement avec perte. Il revint alors à Londres, où il entra comme contrebasse au théâtre italien. Peu de temps après Arnold ouvrit le théâtre appelé *Le Lycée*, et Addisson fut engagé pour composer la musique de quelques petits opéras, tels que *My Uncle*, *My Aunt*, *Two Words*, ou *Silent not Dumb*, *Free and Easy*, etc. Il a écrit aussi pour le théâtre de *Covent-Garden* la musique de *Robinet the Bandit*, et arrangé celle de Boieldieu sur le drame de *Rose d'Amour*, traduction du *Chaperon Rouge*. Outre cela il a publié des *airs*, *duos*, *glees*, etc., et s'est livré à l'enseignement du chant.

ADELBOLD, évêque d'Utrecht, né vers la fin du dixième siècle, d'une famille noble du pays de Liége, étudia dans cette ville et à Reims : il devint l'un des plus savants hommes de son temps. Sa réputation s'étant répandue en Allemagne, l'empereur Henri II l'attira à sa cour, l'admit dans son conseil, le nomma son chancelier, et lui fit obtenir l'évêché d'Utrecht. Tant de succès, loin de satisfaire l'ambition d'Adelbold, ne fit que l'augmenter. Il fit longtemps la guerre à Dideric, comte de Hollande, et ravagea ses États, parce que le comte avait refusé de lui céder l'île de Merwe, située entre la Meuse et le Wahal. Forcé de faire enfin la paix, il cultiva les sciences, fonda des églises, et ne cessa de travailler à la prospérité de son diocèse jusqu'à sa mort, arrivée le 27 novembre 1027. Au nombre de ses ouvrages se trouve un traité intitulé *De Musica*, que l'abbé Gerbert a inséré dans sa collection des *Scriptores ecclesiast. de musica sacra*, etc., t. I, p. 303. Le style d'Adelbold est plus élégant que celui des écrivains de son siècle ; mais son ouvrage est de peu d'intérêt.

ADELGASSER (Antoine Cajetan), né à Lucerne, en Suisse, le 3 avril 1728, fit ses études musicales sous la direction d'Éberlin, maître de chapelle à Salzbourg. Plus tard il devint organiste et claveciniste de cette cour. Dès 1757 il s'était acquis la réputation d'un bon organiste et d'un accompagnateur habile sur le piano. Devenu premier organiste de la cathédrale et de la cour, il en remplit les fonctions jusqu'à sa mort, qui eut lieu le 23 décembre 1777. Ses compositions lui avaient fait aussi beaucoup d'honneur, quoiqu'on lui reprochât d'imiter trop le style d'Éberlin son maître. Adelgasser n'a rien fait imprimer, mais il a laissé dans les archives de la chapelle de Salzbourg plusieurs compositions importantes pour l'église, particulièrement des messes avec orchestre.

ADELINE (M[lle]). *Voy.* RIGGIERI (Adeline).

ADENEZ, trouvère et ménestrel, connu aussi sous le nom d'*Adam le Roi*, parce qu'il était roi des ménestrels français, vécut dans le treizième siècle, et fut attaché au service de Henri III, duc de Brabant (qui mourut en 1260). Adenez jouait de la viole, car il est représenté tenant cet instrument, dans une miniature du manuscrit du roman de *Berthe aux Grands Pieds*, qui est à la Bibliothèque impériale, à Paris (Supplém. du fonds du roi, n° 428). On a aussi de lui les romans de *Guillaume d'Orange* ou *Guillaume au Court Nez*, de *L'Enfance d'Ogier le Danois*, de *Cléomadès*, et d'*Aymeri de Narbonne*. Adenez, dans un de ses fabliaux, nous apprend que ce fut le duc Henri III qui lui fit apprendre son art :

> Ce livre de *Cléomadès*,
> Rimay-je li roi Adenez,
> Ménestrel au bon duc Henri
> Fui. Cil maleva et norri
> Et me fist mon mestier apprendre,
> Dieu l'en veille guerdon rendre
> Avec ses ame en paradis.

ADHÉMAR (Guillaume), troubadour et jongleur du treizième siècle, était fils d'un pauvre gentilhomme de Marveil ou Marvéjols, dans le Gévaudan. Sans fortune et hors d'état de soutenir l'état de chevalier, Adhémar se livra à la poésie, à la musique, et composa des chansons d'amour qu'il allait chanter dans les châteaux. S'il fut aimé, il fut aussi vraisemblablement trahi, car parmi ses chansons il en est de satiriques dans lesquelles il se plaint de l'inconstance des femmes, et qui ne donnent pas une haute opinion de leur chasteté à l'époque où il vécut. On croit que Guillaume Adhémar passa quelque temps à la cour de Ferdinand III, roi de Castille, et que, dégoûté du monde, il entra dans l'ordre monastique de Grammont. On trouve parmi les manuscrits de Sainte-Palaye, à la bibliothèque de l'Arsenal de Paris, dix-huit chansons de ce troubadour.

ADHÉMAR (Le comte Abel d'), amateur de musique et compositeur pour le chant, est né d'une ancienne famille à Paris, vers 1812. En 1836 il commença à faire connaître son nom par des romances qui obtinrent du succès. Son goût le portait vers les sujets dramatiques pour ces petites pièces, et la plupart de ses premières productions sont un indice de son penchant à cet égard ; en voici les titres : *Le Bravo*, *Le Brigand calabrais*, *Le Catéran*, *L'Esclave chrétien*, *Le Forban*, *Le Kabyle*, *Le Lazzarone*, *Malheur à*

toi, Le Torréador, etc.; plus tard M. d'Adhémar a pris un style plus doux dans *Thérèse la blonde*, *La Femme que j'aime*, *Je ne le suivrai pas*, *Paquerette*, *Le Doux Nom de Marie*, *Tout un jour sans te voir*, *Les Yeux disent le Cœur*, et beaucoup d'autres. Comme la plupart des compositeurs de romances, M. d'Adhémar a eu son moment de vogue, auquel d'autres noms ont succédé. Il est mort à Paris en 1851.

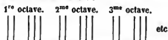
ADLER (Georges), professeur de musique à Bude (Ofen), capitale de la Hongrie, est né dans cette ville vers 1806, et y occupe la place de directeur du chœur de l'église principale. Également habile sur le violon et sur le piano, M. Adler se livre à l'enseignement de ces deux instruments, et a publié des compositions pour l'un et pour l'autre. On connaît de lui : 1° Thème hongrois, varié pour le violon avec acc. de deux violons, alto et basse, op. 1; Vienne, Haslinger. — 2° 1re Polonaise pour le violon avec quatuor d'accompagnement, op. 6.; *ibid.* — 3° Sonate pour piano et violon, op. 3.; *ibid.* — 4° Sonate pour piano à quatre mains (en *mi* bémol), op. 27.; Vienne; Diabelli. — 5° Variations pour piano seul, op. 2; Vienne, Haslinger. — 6° Thème varié (en *si* bémol), op. 4.; *ibid.* — 7° *La Chasse*, rondeau brillant sur un thème de *Cenerentola*, op. 7°; *ibid.* — 8°. Thème original varié, op. 8. *ibid.* — 9° Allegro, andante et rondeau brillant, op. 18.; *ibid.* — 10° *Souvenir*, rondeau brillant (*en mi* bémol); Pesth, Grimm et Cie. — 11° *Libera me, Domine*, pour quatre voix et orgue, op. 11; Vienne, Haslinger. — 12° Deux prières à quatre voix, petit orchestre et orgue; Augsbourg, Böhm. — 13° Chants à quatre voix d'homme, op. 12.; Vienne, Haslinger. — 14° trois chants pour quatre voix d'hommes, op. 13; Vienne, Diabelli. — 15° Cantate pour une et plusieurs voix, avec piano, op. 15; Vienne, Haslinger. — 16° *L'Esprit de l'Harmonie*, chant à voix seule avec piano; *ibid.* — 17° quatre lieder, *idem*, op. 10; *ibid.*

ADLUNG (Jacques), membre de l'académie d'Erfurt, professeur au gymnase, organiste de l'église luthérienne, et constructeur de clavecins, naquit le 14 janvier 1699, à Brindersleben, petit village près d'Erfurt. Il commença ses études à l'école de Saint-André de cette ville, et y resta depuis 1711 jusqu'en 1713, époque où il passa au gymnase sénatorial, qu'il fréquenta jusqu'en 1721. En 1723 il alla à l'université de Iéna, où il prit le grade de professeur, après avoir soutenu une thèse *De obligationis veræ naturæ ac usu*. Ses études musicales se firent sous la direction de Chrétien Reichart, organiste à Erfurt. Au mois de janvier 1728 il succéda à Buttstedt comme organiste à l'école luthérienne, place qu'il occupa jusqu'à sa mort, arrivée le 5 janvier 1762. Il a formé un grand nombre d'élèves pour le clavecin et pour les langues anciennes. Il a publié les ouvrages suivants : *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit theils für alle Gelehrte, so das Band aller Wissenschaften einsehen; theils für die Liebhaber der edlen Tonkunst überhaupt; theils und sonderlich für die, so das Clavier, vorzüglich lieben; theils für die Orgel und Instrumentmacher* (Introd. à la science musicale, etc.); Erfurt, 1758, in-8°. C'est un livre intéressant, plein de recherches savantes, et qui prouve qu'Adlung avait de la méthode et l'esprit philosophique; mais le style en est lourd. Jean-Ernest Bach y a joint une préface. Le maître de chapelle Hiller en a donné une seconde édition à Leipsick, en 1783, avec quelques augmentations. — 2° *Musica mechanica organœdi, das ist, Gründlicher Unterricht von der Struktur, Gebrauch und Erhaltung*, etc., *der Orgeln, Clavicymbel, Clavicordien und anderer Instrumente, insofern einem Organisten von solchen Sachen etwas zu wissen nöthig ist*, etc., *mit einigen Anmerkungen und einer Vorrede verschen, und zum Druck befördert von M. Joh. Lorenz Albrecht*, etc.; Berlin, 1768, in-4° (Introduction à la construction, l'usage et la conservation des orgues, clavecins, clavicordes et autres instruments, etc.; avec quelques remarques et une préface, par J.-C. Albrecht). Cet ouvrage, ainsi que le suivant, a été publié après la mort de l'auteur. On trouve dans la première préface de celui-ci la vie d'Adlung écrite par lui-même. — 3° *Musikalisches Siebengestirn, das ist : sieben zur edlen Tonkunst gehörige Fragen, aufer haltenen Befehl der Churfürstl, Mainzischen Akad. nützlicher Wissenschaften in Erfurt, anfænglich in lateinischer Sprache beantwortet, nachgehends aber ins Deutsch übersetzt;* Berlin, 1768, in-4°, quatre feuilles et demie (Les sept étoiles musicales, ou sept questions relatives à la noble musique, etc.). Adlung choisit ce titre singulier pour des réponses à sept questions qu'on lui avait faites sur les intervalles, et particulièrement sur la nature de la quarte. Cet ouvrage, comme on le voit par le titre, fut d'abord écrit en latin, et traduit ensuite en allemand. Adlung avait aussi écrit: 1° *Anweisung zum General-Bass* (Instruction sur la basse continue). — 2° *Anweisung zum italiænischen Tabulatur* (Instruction sur la Tablature italienne). — 3° *Anweisung zum Fantasie und Fuge* (Instruction sur la fantaisie et la fugue); mais ces ouvrages ont été perdus dans un incendie qui enleva à l'auteur une partie de sa fortune.

ADOLFATI (André), élève de Balthasar

Galuppi, naquit à Venise en 1711. Après avoir achevé ses études musicales, il fut pendant plusieurs années maître de chapelle à l'église *Santa-Maria delle Salute*, dans sa ville natale; puis il écrivit des opéras dans plusieurs grandes villes de l'Italie, et finit par se fixer à Gênes, où il obtint la place de maître de chapelle de l'église de l'*Annonciation*. On connaît aujourd'hui peu d'ouvrages de ce compositeur. En 1742 il a donné à Rome l'*Artaserse;* à Gênes, *Ariane*, en 1750; dans la même ville *Adriano in Siria*, en 1751; et en 1752, *La Gloria ed il piacere*. La Bibliothèque impériale, à Paris, possède en manuscrit un *Nisi Dominus*, à voix seule, et un *Laudate pueri*, à quatre voix, de la composition de ce musicien. Dans la collection de l'abbé Santini, à Rome, on trouve aussi le psaume *Domine, ne in furore*, traduit en italien et mis en musique à quatre voix avec des violons et des cors, par Adolfati; enfin on a publié sous son nom : *Sei sonate a tre, cinque e sei, opera* 1ª, Amsterdam. Ce compositeur fit à Gênes l'essai de la mesure à cinq temps dans un air de son opéra d'*Ariane*. On a dit qu'il avait été précédé dans cet essai par Marcello, quoiqu'on n'ait pas cité l'ouvrage de l'auteur des Psaumes où la mesure à cinq temps est employée; mais il est certain que d'anciens airs populaires d'Espagne, d'Allemagne et du Nord sont dans cette mesure. Il est possible qu'Adolfati en ait eu connaissance.

ADORNO (Jean-Népomucène), né au Mexique vers 1815, s'est fait connaître à l'Exposition universelle de l'industrie, à Paris, en 1855, par diverses inventions ingénieuses, au nombre desquelles on remarquait un système complet de musique, dont toutes les parties sont intimement liées, et pour lequel M. Adorno a fait exécuter sous sa direction plusieurs instruments de démonstration. Il a fait imprimer l'exposé de son système dans un petit ouvrage qui a pour titre : *Mélographie, ou Nouvelle Notation musicale;* Paris, Firmin Didot frères, 1855, in-4° de 39 pages, avec une planche. Cette brochure n'est en quelque sorte que le prolégomène d'un ouvrage philosophique très-étendu auquel M. Adorno a travaillé pendant plusieurs années, et dont il annonce la publication. Considéré au point de vue de la théorie, le système dont le petit ouvrage de M. Adorno renferme l'aperçu est basé sur une idée déjà produite par Azaïs (*voy.* ce nom) et par d'autres, à savoir que les vibrations de l'air ne sont pas la cause productrice du son comme on le croit généralement, et que cette cause réside dans un fluide impondérable auquel l'auteur du système donne le nom d'*harmonium*. Ce fluide ne produit point une série de sons dans les rapports absolus des géomètres, mais une échelle chromatique de douze demi-tons tempérés. M. Adorno prétend démontrer cette partie de son système par une construction géométrique dont le tableau graphique était à l'exposition, et par un polycorde formé sur le même modèle. Or cette échelle de douze demi-tons tempérés, donnés par la nature, est le critérium du système de notation et de musique pratique de M. Adorno; car c'est celle des instruments à claviers, particulièrement du piano. Prenant le clavier pour modèle de la portée destinée à la notation, il considère les cinq touches noires comme la représentant de cette manière :



Il résulte de là que la portée est verticale au lieu d'être horizontale, et que les signes de la notation ont la même direction. M. Adorno conserve les formes de la notation ordinaire. Les espaces doubles contiennent les notes *mi*, *fa*, et *si*, *ut;* les espaces simples renferment les notes *ré*, *sol*, *la*. Les notes placées sur les lignes sont les dièses et les bémols. Quant aux valeurs de temps, rondes, blanches, noires, etc., et aux signes de silence, ce sont les mêmes que ceux de la notation en usage. La transposition s'opère, dans le système de M. Adorno, par un moyen très-simple : il consiste en un pupitre sur lequel des fils noirs sont tendus verticalement dans les mêmes dispositions qu'on vient de voir : la musique écrite se place sous ces fils, et suivant qu'on l'avance à droite, ou la recule à gauche, la transposition est faite, parce que la position des notes est déterminée par les fils du pupitre qui représentent les parties de six octaves disposées précisément comme le clavier du piano placé au-dessous de ce même pupitre. Par une autre conséquence de son système, M. Adorno a imaginé un piano mélographe dont le mécanisme imprime la musique sur un papier disposé suivant sa méthode de notation; en sorte qu'après l'exécution d'un morceau improvisé, il n'y aurait qu'à retirer le papier du cylindre où il est enroulé, et à le placer sur le pupitre, sans faire d'opération de traduction, pour jouer immédiatement le morceau et pour le transposer à volonté, à l'aide du pupitre. Le piano mélographe n'était pas à l'exposition universelle de Paris; le modèle du mécanisme seul a été mis sous les yeux du Jury : M. Adorno le faisait exécuter alors dans les ateliers du célèbre facteur de pianos Erard : il ne paraît pas que, jusqu'au moment où cette notice est écrite, le succès ait répondu aux vues de l'inventeur.

ADRASTE, philosophe péripatéticien, né à Philippes, ville de Macédoine, fut disciple d'Aristote, et vécut conséquemment au temps d'Alexandre, entre la 105e et la 115e olympiade. On sait qu'il a écrit un traité de musique en trois livres, que Porphyre et Théon de Smyrne ont cité. Ger. J. Vossius (*De Scient. Mathem.*, c. 58, § 14), et Fabricius, d'après le témoignage de Scipion Tellus (*Bibliot. Græc.*, *lib.* III, c. 10) ont écrit qu'il en existe un manuscrit au Vatican, et une autre copie dans la bibliothèque du cardinal Saint-Ange, d'où elle a passé depuis dans celle du cardinal Farnèse, son frère. Forkel, d'après les journaux littéraires de 1788, annonça dans son Almanach musical, publié l'année suivante, la découverte que M. Pascal Baffi venait de faire du traité d'Adraste dans la bibliothèque du roi de Naples, dont il était le conservateur. Ce bibliothécaire venait de faire connaître son intention d'en publier le texte grec avec une version latine. Il est assez singulier que M. Baffi ait donné comme une chose nouvelle la découverte de ce manuscrit, qui n'était autre que celui dont Vossius et Fabricius avaient déjà révélé l'existence; car la bibliothèque du cardinal Farnèse avait passé en la possession du roi de Naples, qui l'avait rendue publique. Le titre de l'ouvrage était celui-ci : Ἀδράστου τοῦ περιπατητικοῦ ἁρμονικῶν Βιβλια τρία. On s'est souvent étonné, dans le monde littéraire, que la publication annoncée par M. Baffi n'eût pas été réalisée; les savants éditeurs de la collection des manuscrits découverts à Herculanum ont donné le mot de l'énigme dans une note qui accompagne un passage du traité sur la musique de Philodème (*voy.* ce nom), inséré au premier volume de cette collection. Ayant examiné le manuscrit dont il s'agit, ils ne tardèrent point à reconnaître que le traité de musique qu'il contient est le même qui est connu sous le nom de *Manuel Bryenne;* mais, ayant remarqué qu'il y est beaucoup parlé du genre enharmonique, qui, selon le témoignage de Photius, avait disparu de la musique grecque avant le septième siècle, et dont il n'aplus été question après que Bryenne eut écrit, ils commencèrent à douter que cet écrivain fût le véritable auteur de l'ouvrage qui porte son nom, et ils pensèrent qu'il appartenait réellement à Adraste. D'un autre côté, leur soupçon s'évanouit en considérant que dans les trois livres des *Harmoniques* il se trouve non-seulement des passages assez longs empruntés à Théon de Smyrne, mais même des chapitres entiers de cet auteur, que Bryenne y a insérés, entre autres les chapitres II et VI, qui, dans l'édition publiée par Wallis, se trouvent pages 377 et 381 : d'où il est démontré que l'auteur du livre attribué à Adraste par le manuscrit en question est postérieur non-seulement à ce philosophe, mais aussi à l'époque bien plus récente de Théon de Smyrne. Enfin, eu égard au grand nombre de passages extraits d'Adraste, de Théon et de plusieurs autres auteurs dans le livre de Bryenne, les commentateurs de Philodème considèrent plutôt cet écrivain comme un copiste fidèle et comme un compilateur exact, que comme un théoricien qui écrivait d'après son propre système(1).

Pour en revenir à Adraste, je rapporterai ici un fait assez remarquable cité dans son livre des *Harmoniques*, dont il n'est parvenu jusqu'à nous que des fragments : ce fait, nous le devons à Porphyre, qui l'a rapporté dans son commentaire sur le traité de musique de Ptolémée (p. 270, édit. Wallis.). Cet écrivain dit qu'Adraste a fait mention d'un phénomène observé de son temps, lequel consistait à faire résonner les cordes d'un instrument de musique, en pinçant celles d'un autre instrument placé à une distance assez grande; il résultait de ce mélange de sons, dit Adraste, un ensemble agréable. On ne pouvait

(1) La collection des manuscrits d'Herculanum publiés étant assez rare hors de l'Italie, et la note qui vient d'être citée n'étant pas sans importance, j'ai cru qu'il serait utile de la donner ici textuellement; la voici : « An enharmonium musicæ genus, quod Photio teste sæculo jam VII disparuerat, uni Bryennio post tot sæculorum intervallum innotuisse dicemus, rursus post ipsum ex hominum memoria delendum? *Credat judæus Apella.* Quid vero, quod nulla in eo christianismi nota adparet? Hisce sane de causis suspicio ob orta nobis erat sub Breyennii nomine ipsum Adrastum peripateticum delitescere, prout nostræ Farnesianæ Bibliothecæ codex Ms. indicaverat. Is enim inter alia continet tres *Harmonicorum* libros, qui Bryennio vulgo adscribuntur, cum hoc titulo : Ἀδράστου τοῦ περιπατητικοῦ ἁρμονικῶν Βιβλια τρία. Atque is est codex ille de quo sic Fabricius in sua bibliotheca : *Adrasti peripatetici Harmonicorum libri tres, quos in bibliotheca cardinalis a S. Angelo, quæ deinde fuit cardinalis Farnesii fratris servatur testatus est Scipio Tellus Neapolitanus indice librorum nondum editorum, quem bibliothecæ Mss. librorum pag.* 167 *inseruit Labbæus.* Nostra tamen suspicio illico evanuit, cum animadvertimus in hosce *Harmonicorum* libros transfusos fuisse non modo satis longa Adrasti loca a Theone Smyrneo adlata, sed etiam Theonis ipsius integra fere capita, uti præ reliquis cap. 2 et 6, quæ inserta leguntur apud Bryennium, pag. 377 et 381. Auctor igitur *Harmonicorum* non modo est Adrasto, sed etiam Theone recentior. Hæc autem idcirco adnotare non piguit, ut veteris litteraturæ amatores, qualis sit iste codex a Fabricio, e Tello indicatus, cognoscant, neve nostra incuria tantum κειμήλιον in Farnesianæ Bibliothecæ scriniis, quæ hodie Augusti regis nostri munificientia publicæ usuræ mancipatur, situ putrescere indolescant. Ceterum quod ad Bryennium attinet, ei profecto tres *Harmonicorum* libros adjudicare non dubitamus, etsi, pacifica longinqui temporis possessione deturbare religio sit, non intercedimus : dummodo is nobis concedat Bryennium quandoque testem, tanquam veterum, qui nobis desunt, musicæ tractatorum fidelissimum exscriptorem producere. » (Herculan. volum., tom. I. in e. n. (*), p. 2.)

aller plus près de la science de l'harmonie : il est singulier que les musiciens grecs n'aient point vu au delà. Chez les modernes, le phénomène dont il s'agit a été indiqué par Mersenne dans son traité de l'*Harmonie universelle*, Sauveur (*voy.* ce nom) en a fait l'analyse, et Rameau y a puisé la base de sa théorie de l'harmonie donnée par la nature, et de la basse fondamentale.

ADRIANI (François), compositeur italien, naquit à Santo-Severino, dans la Marche d'Ancône, en 1539. En 1593 il fut nommé maître de chapelle de Saint-Jean de Latran; mais il n'occupa cette place que pendant dix-huit mois environ, étant mort le 16 août 1575, à l'âge de trente-six ans. Il fut inhumé dans l'église des Douze-Apôtres, et l'on plaça sur son tombeau une inscription honorable qui a été rapportée par Bonaventure Malvasia (*Compend. stor. della Basilica de' SS. XII Ap.*). Ce musicien a écrit des psaumes à quatre voix qui ont été publiés avec ceux de Jacques de Waet, sous ce titre: *Adriani et Jachet Psalmi vespertini omnium festorum per annum, quatuor vocum;* Venise, 1567, in-4°. Toutefois il se peut qu'il y ait ici confusion de noms, et que l'*Adrianus* dont il est question dans le titre de cet ouvrage ne soit autre qu'Adrien Willaert. Gesner indique des chansons à quatre voix et des motets sous le nom d'Adriani (*Bibl. in epit. redac., lib.* VII, *tit.* 5), qui pourraient bien aussi appartenir au même Willaert.

ADRIANSEN (Emmanuel), luthiste fort habile, qui vivait dans la seconde moitié du seizième siècle, était né à Anvers. C'est le même musicien dont le nom, assez singulièrement latinisé, est écrit *Hadrianius* par quelques auteurs, et même sur les titres de ses ouvrages. Adriansen a publié deux suites de pièces pour un, deux, trois et quatre luths, à quatre et cinq parties, arrangées d'après des compositions de Cyprien Rore, Roland de Lassus, Jachet de Berchem, Jacques de Waet, Philippe de Mons, Noé Faignient et Hubert Waelrant. Ces recueils ont pour titre : *Pratum musicum longe amœnissimum, cujus spatiosissimo eoque jucundissimo ambitu (præter varii generis axiomata seu phantasias) comprehenduntur.... omnia ad testudinis tabulaturam fideliter redacta, per id genus musices experientissimum artificem Emanuelem Hadrianium Anverpiensem. Ant. Pet. Phalesius*, 1584, in-fol.; *ib.* 1592. Une troisième édition a été publiée par P. Phalèse, à Anvers, en 1600, in-fol. La tablature employée dans la notation de ces recueils est un des plus anciens monuments typographiques de la notation particulière du luth. Dans sa dédicace à Balthasar de Robiano, bourgeois et marchand d'Anvers, Adriansen dit qu'il a fait une étude approfondie de la musique, et qu'il a poussé aussi loin qu'il était possible l'art de jouer, non *de la guitare*, comme l'a dit M. de Reiffenberg (*Lettre à M. Fétis, sur quelques particularités de l'histoire musicale de la Belgique*, dans le *Recueil encycl. belge*, t. II, p. 67), mais du luth (dont le nom latin était *testudo*). Il n'y a rien qui ne soit vrai dans ce que ce musicien dit de lui-même; car non-seulement il était évidemment le luthiste le plus habile de son temps, mais les virtuoses les plus renommés au commencement du dix-huitième siècle auraient eu quelque peine à jouer ses pièces. Sous le rapport de l'art d'écrire, cette musique est également remarquable, et c'est vraiment une merveille de combinaison harmonique que la fantaisie d'Adriansen pour quatre luths sur la chanson flamande d'Hubert Waelrant : *Als ick winde*. La collection des pièces de ce luthiste célèbre contient douze préludes, cinq fantaisies, trente-quatre madrigaux, cinq motets, dix chansons napolitaines, cinq gagliardes; neuf passamèses, allemandes, courantes et branles.

ADRIEN (Martin-Joseph), ou plutôt Andrien, dit *La Neuville*, ou Adrien l'aîné, naquit à Liége en 1766. Après avoir étudié la musique à la maîtrise de la cathédrale de cette ville, il vint à Paris, et fut admis à l'École royale de chant qui avait été formée aux Menus-Plaisirs par le baron de Breteuil. Le 20 juin 1785, il entra à l'Opéra, aux appointements de quinze cents francs, et trente francs de gratification par chaque représentation. En 1786 il fut reçu au même théâtre pour y jouer en partage avec Chéron les rôles de basse, tels que ceux de rois, de grand prêtre, etc. Comme acteur, il obtint du succès, parce qu'il avait de la chaleur et de l'intelligence; mais sa voix était dure et ingrate. Personne, d'ailleurs, n'était plus infatué que lui du système de déclamation exagérée qui régnait sur ce théâtre et qui en éloignait quiconque avait une oreille délicate. Adrien en fut la victime. Doué de la constitution la plus robuste, il ne put néanmoins résister à ces cris perpétuels; sa santé se dérangea, et, quoique jeune encore, il fut obligé d'abandonner la scène et de se retirer en 1804. L'administration de l'Opéra le nomma alors chef du chant. L'expérience ne l'avait pas éclairé, et il enseigna aux débutants les erreurs qu'il avait mises lui-même en pratique. A la mort de Lainé (mars 1822), Adrien fut appelé à remplir sa place de professeur de déclamation lyrique à l'École royale de musique; mais il ne jouit pas longtemps de sa nouvelle position, car il mourut le 19 novembre de la même année. Adrien a composé la musique

de l'*Hymne à la Victoire* sur l'évacuation du territoire français (vendémiaire an III) et de l'hymne aux martyrs de la liberté. Il était grand admirateur de l'ancienne musique des maîtres belges, français et italiens qui brillèrent dans le seizième et dans le dix-septième siècle, et employa beaucoup de temps à copier leurs ouvrages pour sa bibliothèque.

ADRIEN (.....), frère du précédent, chanteur et compositeur de romances, né à Liége vers 1767, s'est fait connaître à Paris, en 1790, par la publication de quelques recueils de romances, dont voici l'indication : 1° Recueil de romances, paroles de Regnier. — 2° Second et troisième recueil d'airs avec acc. de clavecin, paroles de Florian. — 3° Quatrième recueil, *id.*; Paris, 1799. — 4° Cinquième recueil, *id.*; *ibid.*, 1802. On trouve aussi une *Invocation à l'Être suprême*, musique d'Adrien, dans le *Recueil de Chansons et de Romances civiques*, publié à Paris en 1796. Adrien fut chef des chœurs au théâtre Feydeau en 1794; mais il ne garda pas longtemps cette place.

Un troisième Adrien (Ferdinand), frère des précédents, professeur de chant à Paris, entra à l'Opéra comme maître des chœurs, en l'an VII, et fut renvoyé en l'an IX, pour cause d'inexactitude dans son service. Il a composé quelques pièces détachées pour le chant.

AEGIDIUS (Jean), récollet espagnol, né à Zamora, vécut vers la fin du treizième siècle. Alphonse X le nomma gouverneur du prince Sancio. Parmi ses ouvrages, on en trouve un intitulé *Ars Musica*, dont le manuscrit est conservé dans la Bibliothèque du Vatican, et que l'abbé Gerbert a inséré dans sa collection d'écrivains sur la musique (*Script. eccles. de Mus.*, tome XI, page 369). Dans cet ouvrage Ægidius traite sommairement de la musique suivant les idées de son temps, et surtout du plain-chant. Cela est de peu de valeur. Le huitième chapitre, qui renferme des exemples de nuances dans la solmisation, est un des plus intéressants.

AELREDE (Saint), disciple de saint Bernard, né en Écosse, fut élu abbé de Riedval, où il mourut le 12 janvier 1166. On lui attribue un traité : *De Abusu Musices*; cf. Comrasis, *Bibliotheca Concinatoria*; Paris, 1665, tome I, p. 610, tome VIII, p. 799.

AELSTERS (Georges-Jacques), issu d'une famille de musiciens, naquit à Gand en 1770. Élève de son père, il obtint à l'âge d'environ dix-huit ans la place de carillonneur de la ville, et en remplit les fonctions jusqu'à la démolition du campanile du beffroi, en 1839. Pendant un demi-siècle il fut aussi maître de chapelle de l'église Saint-Martin, et composa pour le service de cette chapelle beaucoup de messes, motets litanies et autres morceaux de musique religieuse, qu'on exécute encore dans les églises de Gand et autres villes de la Flandre. On cite particulièrement de cet artiste un *Miserere*, considéré comme une production distinguée, dans sa ville natale. Aelsters est décédé le 11 avril 1849, à l'âge de soixante dix-neuf ans.

AEMINGA (Sigefroi-Gaspard), professeur de droit et recteur de l'académie de Greisswald, né à Mollen dans le Mecklembourg, le 3 décembre 1710, fut appelé comme professeur à Greisswald en 1741, et y mourut le 25 mai 1768. Il a publié : *Programmata IV de choreis festivis, de musica instrumentali festiva, de hymnis festivis antiquitate claris, de conviviis festivis ævi antiqui*; Greisswald, 1749, in-4°.

AERTS (Egide), né à Boom, dans la province d'Anvers, le 1er mars 1822, entra au Conservatoire de Bruxelles comme élève flûtiste, le 1er novembre 1834, et y reçut des leçons du professeur Lahou. Doué d'une organisation remarquable, il fit de rapides progrès dans ses études, et obtint le premier prix de son instrument au concours de 1836. Dans l'année suivante il se rendit à Paris, et eut l'honneur de jouer devant le roi Louis-Philippe, dans un concert de la cour. En 1838 il parcourut le midi de la France, donnant partout des concerts avec succès. Au mois de décembre de la même année, il donna des concerts au théâtre *Re* de Milan, puis au théâtre *San Benedetto*, à Venise. Les journaux italiens de cette époque et la *Gazette universelle de Musique* de Leipsick (tome XLI, p. 194) accordèrent de grands éloges à son talent. De retour à Bruxelles, il devint élève de l'auteur de cette notice, pour la composition, et suivit pendant plusieurs années un cours complet de toutes les parties de cet art. La substitution de la flûte de Bœhm à l'ancienne flûte ayant été faite au Conservatoire de Bruxelles dès 1841, Aerts, comme Tulou, Rémusat et plusieurs autres flûtistes français, se jeta dans l'opposition, et soutint d'abord la supériorité de l'ancien instrument sous le rapport de la qualité du son; mais, vaincu enfin par les raisonnements du directeur du Conservatoire, il étudia le mécanisme de la nouvelle flûte, et ne tarda pas à en connaître toutes les ressources. Au mois de novembre 1847, il obtint la place de professeur de son instrument dans le Conservatoire où il avait fait ses propres études, et dans le même temps la place de première flûte solo du Théâtre royal lui fut donnée. Malheureusement il fut atteint peu de temps après d'une maladie de poitrine qui fit des progrès chaque année, et le 9 juin 1853 il mourut presque

subitement à l'âge de trente et un ans et quelques mois. Comme compositeur, Aerts a laissé des symphonies et des ouvertures bien écrites, qui ont été essayées au Conservatoire, des concertos, des études et des fantaisies pour la flûte, que ses élèves ont exécutées dans les concours, et plusieurs suites de pièces d'harmonie qui ont été publiées par le procédé de l'autographie.

AFFABILI-WESTENHOLZ (Mme), née à Venise en 1725, se rendit à Lubeck, en 1756, avec une troupe de chanteurs italiens, et ensuite à Schwerin, en qualité de cantatrice de la cour. Pendant la guerre de Sept ans, elle demeura presque constamment à Hambourg, où elle obtint de brillants succès dans les concerts. De retour à Schwerin, elle y épousa Westenholz, maître de chapelle de la cour. Elle mourut dans cette ville en 1776. Les critiques de son temps donnent beaucoup d'éloges à l'égalité et à l'étendue de sa voix, à la netteté de son articulation, et à son goût dans l'adagio. A force de travail elle était parvenue à vaincre les difficultés de la prononciation allemande, et chantait aussi bien dans cette langue qu'en italien.

AFFILLARD (Michel L'), professeur de musique et musicien de la chapelle de Louis XIV, est entré au service de ce prince comme taille ou ténor, en 1683, aux appointements de neuf cents livres par an, et a eu pour successeur Philippe Santoni, au mois de juillet 1708. Il vécut encore quelques années après sa retraite, car les éditions de son livre sur la musique, datées de 1710 et de 1717, ont été revues par lui. Il a publié : *Principes très-faciles pour bien apprendre la musique, qui conduiront promptement ceux qui ont du naturel pour le chant jusqu'au point de chanter toute sorte de musique proprement et à livre ouvert*. Paris, Chr. Ballard, 1705, in-4° oblong. La première édition a paru chez Ballard, en 1691, in-8° oblong; la deuxième, chez le même imprimeur, en 1697, in 4° oblong; Cet ouvrage eut un grand succès, car la sixième édition parut en 1710, à Paris; la septième et dernière est de 1717; Amsterdam, Roger, in-4° oblong.

AFRANIO (....), chanoine de Ferrare, naquit à Pavie, dans les dernières années du quinzième siècle. Albonesio a publié (*Introductio in chaldaicam linguam, syriacam atque armenicam*, etc.; Pavie, 1539, in-4°, p. 179) la description et la figure du basson, dont il attribue l'invention à ce chanoine. L'ouvrage d'Albonesio est dédié à Afranio, que quelques auteurs ont nommé *Afanio*.

AFZELIUS (Arvid-Auguste), littérateur suédois, né le 6 mai 1785, est pasteur à Enkœping, ville du district d'Asunda, depuis 1821. L'histoire, la littérature nationale et les antiquités de la Suède sont les objets des travaux de ce savant. Au nombre des ouvrages importants qu'il a publiés est une collection intéressante de chansons populaires de la Suède, recueillies avec la collaboration de M. le professeur Erik Gustave Geijer, et avec les anciennes mélodies. Cette collection a pour titre : *Svenska-Folkvisor* (Le Chanteur populaire suédois); Stockholm, 1814-1818, 3 vol. in-8°. M. P. Groenland, professeur de musique à Stockholm, a écrit les accompagnements de piano pour toutes les mélodies. Les notes dont Afzelius a accompagné les anciens chants de sa patrie sont du plus haut intérêt. Une autre collection, qui peut être considérée comme le complément nécessaire de la première, a paru plus de trente ans après celle-ci, sous ce titre : *Afsked af Swenska Folkshorpan* (Adieu de la Harpe populaire suédoise), avec les anciennes mélodies harmonisées par M. le professeur Erik Drake, secrétaire de l'Académie de musique de Stockholm, et avec des éclaircissements historiques sur chaque chant, tirés des traditions populaires, par M. Afzelius; Stockholm, Albert Bonnier, 1848, 1 vol. in-8°.

AGAZZARI (Augustin), compositeur célèbre et musicien savant, naquit à Sienne d'une famille noble, le 2 décembre 1578. Après avoir été quelque temps au service de l'empereur Matthias, il se rendit à Rome, où il devint maître de chapelle du collége allemand, et ensuite maître du séminaire romain. Il se lia avec Viadana, et adopta sa méthode de la basse chiffrée, sur laquelle il a donné quelques règles générales dans la préface d'un de ses ouvrages. De retour dans sa ville natale, vers 1630, il y fut nommé maître de chapelle de la cathédrale, et resta en possession de cette place jusqu'au 10 avril 1640, époque de sa mort. Agazzari était membre de l'Académie des *Intronati*. Ses ouvrages connus sont ceux-ci : 1° *Il primo libro de' Madrigali a cinque voci, con un dialogo a sei voci ed un pastorale o otto nel fine*; Venezia, Angelo Gardano, 1600, in-4°. On trouve des exemplaires de cet ouvrage et de la même édition avec un frontispice qui porte l'indication d'Anvers, Pierre Phalèse, 1602 : ce frontispice seul a été changé. Nicolas Stein, de Francfort, a réimprimé le même ouvrage sous le même titre, en 1608, in-4°. — 2° *Madrigali armoniosi a cinque o sei voci, libro uno*; Venezia, Angelo Gardano, 1600, in-4°. Il y a des exemplaires de cette édition, avec la même date, mais dont le frontispice, renouvelé à Anvers, porte l'adresse de P. Phalèse. — 3° *Sacræ cantiones 5, 6, 7 et 8 voci liber primus*; Romæ, Zanotti,

1602, in-4°. — 4° *Sacræ cantiones* 5, 6, 7 et 8 *voci, liber secundus*; *ibid.*, 1603, in-4°. — 5° *Sacræ cantiones, etc., liber tertius*, ibid., 1603, in-4°. Ces trois livres de motets ont été réimprimés à Venise, par R. Amadino, en 1608, in-4°, sous ce titre : *Tre libri de' Mottetti a cinque, sei, sette e otto voci.* — 6° *Sacræ cantiones* 2, 3, 4 *voc. cum basso ad organum, liber primus*; Romæ, apud Fr. Zannettum, 1603, in-4°. — 7° *Sacræ cantiones* 2, 3, 4 *voc. cum basso ad organum, liber secundus, opus V motectorum*; ibid., 1603, in-4° : ces deux livres de motets à 2, 3 et 4 voix ont été réimprimés à Venise, par Amadino, en 1608, in-4°; ils sont au nombre des premiers ouvrages de musique d'église avec basse continue pour l'orgue; le deuxième livre a été réimprimé à Milan, chez Tini, en 1609, in-4°. — 8° *Sacræ laudes de Jesu, Beat. Virgine, Angelis, Apostolis, Martyribus, etc.*, 4, 5, 6, 7 *et* 8 *voc. cum basso ad organum*; Romæ, apud Franc. Zannettum, 1603, in-4°. — 9° *Il primo libro di Motteti a due, e tre voci, coll' organo*; in Roma, appresso Zannetti, 1604, in-4° : il y a des exemplaires de cet ouvrage avec la date de 1603 et le nom du même éditeur, dont le titre, en langue latine, est : *Sacræ cantiones duarum et trium vocum liber primus*; les mêmes motets ont été réimprimés avec l'adjonction de quelques autres à quatre voix, à Milan, chez Tini, 1607, in-4°, et dans la même année, Nicolas Stein, libraire à Francfort-sur-le-Mein, a publié quarante-quatre motets d'Agazzari, à quatre, cinq, six, sept et huit voix, extraits des livres précédents, et imprimés par Wolfgang Richter, in-fol. — 10° *Sacræ Laudes de Jesu, B. Virgine, Angelis, Apostolis, Martyribus, etc.*, 4, 5, 6, 7 et 8 *vocum, liber secundus*; Romæ, Zanetti, 1603, in-4°. — 11° *Il secondo libro de Motetti a due e tre voci coll' organo*; ibid, 1604, in-4° : le même livre de motets se trouve aussi avec le titre latin *Sacræ cantiones*, etc., et avec le nom du même éditeur et la date de 1603; mais l'édition est la même et les exemplaires ne sont différents que par le frontispice. — 12° *Il terzo libro de' Motetti a due e tre voci*; ibid., 1605, in-4°. Il y a aussi des exemplaires avec le titre latin. — 13° *Il quarto libro de' Motetti a due e tre voci*; ibid., 1605, in-4° : les quatre livres de ces motets ont été réimprimés à Venise, en 1608, par R. Amadino, sous le titre latin *Sacræ cantiones*, etc., *lib.* 1, 2, 3, 4. — 13° *Sacræ cantiones* 2, 3, 4 *voc. cum basso ad organum, liber tertius*; Romæ, apud Zanettum, 1606, in-4°; Richard Amadino a donné à Venise, en 1609, une autre édition des trois livres de ces motets à deux, trois et quatre voix, sous ce titre : *Harmonici intronati sacrarum cantionum quæ binis, ternis quaternisque vocibus concinendæ*, lib. 1, 2, 3, in-4°; enfin ils ont été réimprimés plusieurs fois à Rome et à Venise; la dernière édition, qui a paru dans l'année même de la mort de l'auteur, a pour titre : *Motetti a una, due, tre e quatre voci, con il basso per l'organo, in Roma, appresso Bianchi*, 1640, in-4° : il est vraisemblable que les *Concerti sacri* 1, 2, 3, 4 *vocum*, op. 14, publiés à Venise, chez R. Amadino, en 1611, in-4°, qui sont dans la bibliothèque du Lycée musical de Bologne, ne sont qu'une reproduction, sous un autre titre, des *Harmonici intronati sacrarum cantionum*, etc., et, selon toute apparence, de la même édition. — 14° *Psalmis sex ternis vocibus cum basso ad organum*; Romæ, ap. Fr. Zanetti, 1606, in-4°. Il y a une autre édition de cet ouvrage, sous le même titre, à Venise, chez Amadino, 1609, in-5° oblong; j'ignore si ce sont les mêmes psaumes, avec l'addition des complies, qui ont été publiés sous le titre : *Psalmi* 3 *voc. eosdem sequent. completor.* 4 *vocibus*, op. 12, à Venise, chez Bartolomeo Magni, 1618, in-4°. — 16° *Salmi spezzati a tre voci col l'organo*; in Venezia, per l'Amadino 1610, in-4°. — 17° *Psalmi* 8 *et Magnificat* 8 *vocibus concin.*; ibid., 1611, in-4° : les mêmes psaumes et *Magnificat* ont reparu l'année suivante et de la même édition sous le titre italien *Salmi a otto voci*; peut-être aussi l'œuvre publiée sous ce titre : *Psalmorum ac Magnificat quorum usus in vesperis frequentior est*, Venetiis, ap. Ric. Amadinum, 1615, in-4°, n'est-elle que le même ouvrage. — 18° *Sertum roseum ex plantis Hiericho, motect.* 1, 2, 3, 4 *voc.*, ibid., 1612. La première édition a paru à Rome : j'en ignore la date; l'édition de Venise a été reproduite avec un nouveau frontispice, sous la date de 1619. — 19° *Dialogici concentus senis octonisque vocibus ab Augustino Agazzario harmonico intronato nunc primum in lucem editi, opus decimum sextum*; Venetiis, ap. Ricc. Amadinum. 1613, in-4°. — 20° *Eucharisticum melos plur. voc.*, op, 20; Romæ, 1625, in-4° : cet ouvrage est un recueil de motets à 2, 3, 4 et 5 voix, pour l'élévation. — 21° *Litanie a quattro, cinque, sei, sette a otto voci*; in Roma, appresso Bianchi, 1639, in-4° : il est vraisemblable qu'il y a une édition antérieure de ces litanies. — 22° *Musicum Encomium Divini nominis* 1, 2, 3, 5 *vocum*; Roma, Bianchi, 1640, in-4° : cet ouvrage renferme 21 motets à une, deux, trois et cinq voix, pour l'usage des Jésuites. Agazzari est compté parmi les écrivains sur la musique, parce qu'il a publié un opuscule intitulé : *La Musica ecclé-*

siastica dove si contiene la vera diffinizione della musica come scienza, non piu veduta e sua nobiltà; Sienna, Bonetti, 1638, in-4° de 16 pages. Ce petit écrit a pour objet d'examiner quel doit être le caractère de la musique d'église conformément à l'autorité des conciles, particulièrement du concile de Trente. Agazzari est aussi l'un des premiers auteurs qui ont publié des instructions sur l'usage des chiffres pour l'accompagnement de la basse continue. L'instruction donnée par lui se trouve dans la préface du troisième livre de ses motets à deux, trois et quatre voix, publié à Rome par Zannetti, en 1606. L'abbé Quadrio dit que les ouvrages d'Agazzari sont au nombre de vingt-six et tous imprimés : il cite particulièrement des messes à quatre, cinq et six voix qui me sont inconnues.

AGELAUS DE TÉGÉE, habile citharède, remporta le premier prix qu'on institua aux jeux Pythiques pour les joueurs d'instruments à cordes. Ce prix était une couronne de laurier. Ce fut à la huitième pythiade, 559 ans avant J.-C.

AGGIUTORIO (Rocco), compositeur et professeur de musique, né à Naples vers 1810, a fait représenter au théâtre du *Fondo*, dans cette ville, un opéra de sa composition, intitulé : *il Biglietto e l'Anello*, dans l'été de 1839. Postérieurement il s'est fixé à Paris, où il s'est livré à l'enseignement du chant, et a publié des exercices pour ses élèves (Paris, Richault), et quelques petites compositions pour le piano et pour le chant.

AGLIATI, guitariste de l'époque actuelle, fixé à Milan, a publié pour son instrument : 1° *Sonate;* Milan, Riccordi. — 2° *Tema con variazioni;* ibid. — 3° *Tema con sei variazioni;* ibid. — 4° *Sei variazioni (Ah! chi può mirarla);* Milan, Artaria. La fille de cet artiste, connue sous le nom d'Amélie Agliati, née à Milan, a débuté comme cantatrice sur le théâtre de Modène le 2 octobre 1838, dans la *Clotilde* de Coccia. Depuis lors elle a chanté sur les théâtres de Crémone, de Bologne, de Florence, de Rome et de Cadix avec quelque succès.

AGNELLI (Laurent), moine olivetain, vécut dans la première moitié du dix-septième siècle. On a imprimé de sa composition : *Salmi e Messe a quattro voci in concerto con alcuni Motetti;* Venezia, Aless. Vincenti, 1637.

AGNELLI ou AGNELLO (Salvador), compositeur dramatique, né à Palerme, vers 1816, a fait ses études musicales au Conservatoire de Naples, et a débuté dans sa carrière par l'opéra-bouffe *il Lazzarone di Napoli*, représenté à Naples au carnaval de 1839, avec quelque succès. Il y avait dans cet ouvrage une certaine verve qui semblait de bon augure. Il ne paraît pas cependant que la carrière théâtrale de cet artiste ait eu de l'éclat en Italie. Les autres ouvrages connus sous son nom sont : *i Due Pedanti; la Sentinella notturna;* et *Giovanna Vallese.*

AGNESI (Marie-Thérèse), fille de D. P. Agnesi, feudataire de Monteveglia, et sœur de Marie Gaetane Agnesi, qui professa les mathématiques à Bologne, et qui mourut à Milan en 1799, naquit dans cette ville vers 1724. Elle eut la réputation d'être la plus habile claveciniste de son temps en Italie, et composa beaucoup de musique de clavecin, qu'elle dédia à l'impératrice Marie-Thérèse. On connaît quelques cantates de sa composition, et quatre opéras, *Sofonisbe, Ciro in Armenia, Nitocri* et *Insubria consolata* (1771), qui ont eu du succès. On ignore l'époque de sa mort.

AGNOLA (D.-Jacques), prêtre vénitien, vécut dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. C'était un contrapuntiste de l'ancienne école, dépourvu de génie, mais possédant de bonnes traditions. Il a composé beaucoup de messes, de vêpres, de motets, de concertos et de sonates pour le piano, qui sont restés en manuscrit.

AGOBARD, archevêque de Lyon, naquit à la fin du huitième siècle, au diocèse de Trèves, dans la Gaule belgique. Il fut ami de Leydrade, archevêque de Lyon, auquel il succéda. Son caractère impétueux l'entraîna dans la révolte des enfants de Louis le Débonnaire; mais plus tard il reconnut son erreur et s'en repentit. Après avoir été déposé en 835 par le concile de Thionville, il fut rétabli, et mourut en Saintonge, le 6 juin 840. Au nombre de ses ouvrages se trouve un traité *De Correctione Antiphonarii*, qui a été inséré dans la Bibliothèque des Pères, t. XIV, p. 323.

AGOSTINI (Louis), théologien, protonotaire apostolique et compositeur habile, naquit à Ferrare, en 1534. Après avoir été longtemps maître de chapelle d'Alphonse II d'Est et de la cathédrale de Ferrare, il mourut dans sa patrie à l'âge de cinquante-six ans, le 20 septembre 1590. On connaît de lui : 1° *Il primo libro di Madrigali a 5 voci;* Venezia, apresso li figli di Ant. Gardano, 1570, in-4°. — 2° *Madrigali a 4 voci;* ibid., 1572, in-4° oblong. — 3° *L'Eco ed enigmi musicali a 6 voci, lib. 2;* Venezia, app. Alessandro Gardano, 1581, in-4°. — 4° *Messe, Vespri, Mottetti, Madrigali et Sinfonie;* in Ancona, presso Giov. Paolo Landrini, 1588, in-4°.

AGOSTINI (Paul), né à Vallerano, en 1593, fut élève de Bernardino Nanini, dont il épousa la fille. Après avoir été successivement organiste de Sainte-Marie *in Transtevere*, et maître de cha-

pelle de Saint-Laurent *in Damaso*, il succéda à Vincent Ugolini dans la place de directeur de la chapelle du Vatican, le 16 février 1629. Il ne jouit pas longtemps de cette situation honorable, car il mourut au mois de septembre 1629, à l'âge de trente-six ans, et fut inhumé dans l'église de Saint-Michel. Pitoni, dans ses notices manuscrites sur les maîtres de chapelle, citées par Baini (*Memor. storico-crit. della vita e delle opere di Giov. Pierluigi da Palestrina*, t. II, p. 42, n. 481), dit qu'Agostini obtint la chapelle de Saint-Pierre par suite d'un défi de composition qu'il adressa à Ugolini, son condisciple, qui en était le maître actuel. Ugolini n'ayant point accepté, le chapitre la renvoya, et donna sa place à Agostini. L'abbé Baini révoque en doute cette anecdote par des motifs qui paraissent plausibles. Les auteurs du *Dictionnaire des Musiciens* (Paris, 1810) ont fait sur ce maître, d'après Laborde, une accumulation d'erreurs : ils placent l'époque de sa vie vers 1660, et le font mourir dans un âge avancé. Hawkins (*A general History of Music*, t. IV, p. 79), et Forkel (*Mus. Bibl.*, t. II, p. 206), sont aussi dans l'erreur en le faisant élève de Palestrina, car ce grand maître mourut en 1594, un an après la naissance d'Agostini. Ce compositeur avait une fille qui a épousé Fr. Foggia, son élève.

Antimo Liberati a fait un éloge pompeux d'Agostini dans sa lettre à Ovide Persapegi (p. 217). « Paul Agostini, dit-il, fut une des intelligences « les plus ingénieuses et les plus actives qu'ait « eu la musique de notre temps en tout genre de « composition harmonique, de contre-point et « de canons. Au nombre de ses œuvres merveilleuses, on remarque divers morceaux à « quatre, à six et à huit chœurs réels, qu'il fit « entendre dans la basilique de Saint-Pierre, dans « le temps où il y était maître de chapelle, et quel« ques autres qu'on pouvait chanter à quatre ou « à six chœurs réels sans diminuer (c'est-à-dire « broder les parties de petites notes), et sans « énerver l'harmonie, à l'étonnement général des « habitants de Rome. S'il n'était mort à la fleur « de l'âge, il aurait fait plus encore pour exciter « l'admiration du monde entier; et l'on pourrait « dire de lui avec raison : *Consummatus in brevi*, « *explevit tempora multa* (1). »

Le pape Urbain VIII, entrant un jour dans la basilique du Vatican, au moment où l'on exécutait une musique solennelle d'Agostini, à quarante-huit voix, s'arrêta pour en écouter l'effet, et en fut si satisfait qu'il salua l'auteur en s'inclinant vers lui. Les œuvres imprimées d'Agostini sont : 1° Deux livres de psaumes à quatre et huit voix; Rome, Soldi, 1619. — 2° Deux livres de *Magnificat* et d'antiennes à une, deux et trois voix; Rome, Soldi, 1620. — 3° Cinq livres de messes à huit et douze voix; Rome, Robletti, 1624, 1625, 1626, 1627 et 1628. Ces messes sont dignes d'admiration par leur facture aussi ingénieuse qu'élégante. Dans le premier livre se trouvent une messe des vigiles à quatre voix en canon, et une autre messe à cinq sur l'hexacorde *ut, ré, mi, fa, sol, la*, qui renferme le remarquable *Agnus Dei* à huit, tout en canon, sur la gamme descendante, que le P. Martini a publié en partition (*Saggio Fondam. Prat. di contrap. fugato*, t. II, p. 296), et que j'ai reproduit dans la première partie de mon *Traité du Contre-point et de la Fugue*. Les messes *Ave regina cœlorum*, *Ave Maria gratiosa*, et *In nomine Jesus*, toutes à quatre voix, qui sont contenues dans le deuxième livre, sont aussi remplies d'une infinité d'artifices ingénieux, ainsi que le troisième livre où se trouve une très-belle messe *sine nomine*, à quatre voix. Dans le quatrième livre on trouve la messe *Si bona suscepimus* à cinq, dont les obligations singulières sont expliquées dans le recueil des messes d'Agostini (*Spartitura delle messe*) publié par Robletti, en 1627 et 1628, et la messe *Benedicam Dominum*, tout en canon à quatre voix. L'*Agnus Dei* de cet auteur que le P. Martini a publié, à huit voix réelles (*Saggio Fond. Prat. di contr. fug.*, t. II, p. 295), est véritablement un chef-d'œuvre de science. Agostini a écrit aussi un nombre considérable d'ouvrages à seize, vingt-quatre et quarante-huit voix; mais toutes ces productions sont restées en manuscrit; elles se trouvent en grande partie dans les archives de la maison Corsini *alla Lungara*, et en partie à la basilique du Vatican. La bibliothèque de l'abbé Santini, à Rome, renferme le motet *Hæc est Domus* et un *Magnificat* à cinq chœurs de quatre parties chacun, *Venite et ascendamus*, à douze voix, et les quatre livres de messes publiées par Robletti.

A. Adami da Bolsena a donné la notice et le portrait de ce maître dans ses *Osservazioni per ben regolare il coro dei cantori della cappella ponteficia*. Hawkins a reproduit le portrait dans le tome IV[e] de son *Histoire de la Musique*.

(1) « Fu Paolo Agostino uno de' più spiritosi e vi« vaci ingegni che abbia avuto la musica a' nostri tempi « in ogni genere di composizione armonica, di contrap« punti e di canoni; e tra le altre sue opere maravi« gliose, fece sentire nella basilica di S.-Pietro, nel tempo « ch'egli vi fu maestro di cappella, diverse modulazioni a « quattro, a sei e otto chori reali, ed alcuna che si pote« vano cantare a quatro avvero sei chori reali, senza di« minuire o snervare l'armonia, con istupore di tutta « Roma; e se non fosse morto nel fiore della sua virilità « avrebbe maggiormente fatto stupire tutto il mondo; e « se fosse licito, si potria con ragion dire di lui : Consum« matus in brevi, explevit tempora multa. »

AGOSTINI (Pierre-Simon), chevalier de l'Éperon d'or, né à Rome vers 1650, fut maître de chapelle du duc de Parme. Il a publié *Cantate a voce di basso solo*; Rome, 1680. Dans la même année, il a fait représenter à Venise un opéra de sa composition, sous le titre de *Il Ratto delle Sabine*. Paolucci a inséré dans le deuxième volume de son *Arte pratica di contrappunto* (p. 172-190) un *Sicut erat* à cinq voix, en style fugué, de la compositon de Pierre-Simon Agostini, avec des observations critiques.

AGOSTINI (Rosa) était première cantatrice au théâtre de Florence dans l'année 1777; elle se distingua d'une manière particulière avec Aprile, dans l'opéra de *Creso*, par Borghi.

AGRELL (Jean), maître de chapelle à Noremberg, né à Lœth, dans la Gothie orientale, étudia la musique et les belles-lettres au gymnase de Linkleping et à Upsal. Il passa à Cassel en 1723, en qualité de musicien de la cour, et y resta pendant vingt-deux ans. En 1746, il fut appelé à Nuremberg pour y occuper l'emploi de maître de chapelle, qu'il conserva jusqu'à sa mort, arrivée le 19 janvier 1769. On a gravé les ouvrages suivants de sa composition : 1° *Sei sinfonie a quattro, cioè violino primo, secondo, viola e cembalo o violoncello, con corni da caccia, trombe, oboe, flauti dolci e traversi, ad libitum*, opera 1; Nuremberg, in-fol. — 2° *Treconcerti a cembalo obligato con due violini e violoncello*, opera 2; Nuremberg. — 3° *Treconcerti a cembalo obbligato, due violini, viola e violoncello*, opera 3; Nuremberg. — 4° *Tre concerti a cembalo obligato, due violini, alto viola, violoncello e basso ripieno*, opera 4; Nuremberg. — 5° *Sonate a violino solo e cembalo o violoncello*; Nuremberg. — 6° *Concerto a cembalo obligato, due violini, viola e violoncello*; Nuremberg, 1761, in-fol. — 7° *Sonata a due, cioè cembalo obbligato e traversiero o violino*; Nuremberg, 1762, in-4°. — 8° *Sonata a due, cioè cembalo obbligato e traversiero*; Nuremberg, 1765, in-4°. — 9° *Neucomponirte solos a flauto traverso e cembalo*; Nuremberg, 1764. On trouvait aussi autrefois en manuscrit dans le magasin de Breitkopf : 1° *Tre concerti a cembalo obligato, due violini, viola e basso, raccolta prima*. — 2° *Id. raccolta seconda*. — 3° *Id. raccolta terza*; 4° *Id. raccolta quarta*. — 5° *Sei sonate a violino solo et basso*. — 6° *Due concerti a violino concert., due violini, viola e basso*. — 7° *Sei sinfonie a due violini, viola e basso, con corni, ad lib.* — 8° *Sinfonia, id.* — 9° *Partita a due violini, viola, basso e corni*. — 10° *Sonata per cembalo solo*. — 11° *Concerto a cembalo obligato, due violini, viola e basso*. — 12° *Sonata a violino solo col basso*.

AGRESTA (Jean-Antoine et Augustin), frères, étaient napolitains, et furent renommés comme compositeurs à la fin du seizième siècle et dans les premières années du dix-septième. Cerreto les cite comme vivants à Naples en 1601 (*Prattica musicale*, lib. 3, p. 156) dans sa liste des *Compositori eccellenti della città di Napoli, che oggi vivono*. Jusqu'au moment où cette notice est écrite, on ne connaît pas de compositions imprimées des frères Agresta.

AGRICOLA (Rodolphe), professeur de philosophie à Heidelberg, né à Baffeln, village à deux milles de Groningue, en 1443, fut l'un des hommes qui contribuèrent le plus à la restauration des sciences et des lettres. Son nom propre était *Huessmann*. Il étudia sous Thomas A'Kempis, et apprit la philosophie sous Théodore de Gaza, dans un voyage qu'il fit en Italie. De retour dans les Pays-Bas, en 1477, il fut envoyé à la cour de l'empereur comme syndic de la ville de Groningue, et nommé, en 1482, professeur à Heidelberg, où il mourut le 25 octobre 1485. Il était à la fois bon peintre, poëte, musicien et savant philosophe. Il chantait et s'accompagnait avec le luth; on lui doit la musique de plusieurs de ses chansons hollandaises, à quatre voix. On sait aussi qu'il coopéra à la construction de l'orgue de Groningue. Parmi ses écrits, recueillis à Cologne sous ce titre : *R. Agricolæ lucubrationes aliquot lectu dignissimæ*, etc., 1539, deux vol. in-4°, on trouve des notes sur le Traité de musique de Boëce. On a sur sa vie et sur ses travaux : 1° *Orationes duæ, prior de vita Rud. Agricolus, posterior de D. Augustino*, par Melanchton; Wittenbergæ, 1539, in-8°. — 2° *Dissertatio de Rud. Agricolæ, Frisii, in elegantiores litteras promeritis*, par J. F. Shoeppœlin.; Jenæ, 1753, in-4°. — 3° *Vita et merita Rud. Agricolæ*, par T. F. Tresling; Groningue, 1830, in-8°

AGRICOLA (Martin), chantre ([1]) et directeur de musique à Magdebourg, naquit à Sorau, en Silésie, dans l'année 1486. Dès son enfance, un goût passionné pour la musique se manifesta en lui et le porta à se livrer avec ardeur à l'étude de cet art, sans négliger toutefois les langues grecque et latine, dans lesquelles il acquit une rare instruction. Né de parents pauvres, il fut obligé de pourvoir de bonne heure à sa subsistance. Vers la fin de 1510, il partit pour Magdebourg, où il donna d'abord des leçons particulières de musique et de littérature. Quatorze ans après, c'est-à-dire en 1524, la grande école luthérienne de cette ville fut établie; le mérite généralement

([1]) Le mot *cantor*, employé par les Allemands, ne saurait se traduire exactement en français, parce qu'il désigne des fonctions qui n'existent que chez eux.

reconnu d'Agricola le fit choisir pour y occuper la place de chantre; il fut donc le premier qui remplit ces fonctions dans cette ville depuis la réformation. Il paraît que les émoluments de sa place étaient fort médiocres, car, après l'avoir occupée pendant vingt ans, il écrivit à un de ses élèves, en 1544 : « Après avoir employé tous mes « soins à vous faire faire quelques progrès dans « la musique pendant de longues années, je me « vois dans la nécessité de vous prier de solli« citer vos parents, ou ceux que cela regarde, « d'apporter quelques changements à ma posi« tion, et de me retirer de l'état de gène où je « languis, en augmentant mon traitement; car « il est écrit : *Toute peine mérite salaire.* » Il termine ainsi l'épître dédicatoire de son traité de *Musica instrumentalis*, qui est adressée à G. Rhaw, de Wittemberg : « A Magdebourg, dans « la maison du vertueux et honorable Ahlmann, « qui, pendant longtemps, m'a prodigué les se« cours les plus généreux. » On ignore si les réclamations d'Agricola eurent le succès qu'il en espérait, mais on sait qu'il exerça le professorat jusqu'à sa mort, laquelle eut lieu le 10 janvier 1556.

Malgré les devoirs multipliés de sa place, il fut un des écrivains les plus laborieux et les plus distingués de son temps; ses travaux font époque dans l'histoire de la musique. Il fut le premier qui, dans la musique instrumentale, abandonna l'ancienne tablature allemande pour la notation moderne. (*Voy.* Mattheson *in Ehrenpforte*, p. 124.) Ce qui mérite surtout d'être remarqué, c'est que, nonobstant le peu d'encouragement qu'il reçut, jamais son zèle ne se démentit et jamais ses travaux n'en souffrirent. Ce qu'il savait, il le devait au travail le plus obstiné, à une persévérance sans bornes; il n'avait même point à sa disposition le secours des livres, qui, à cette époque, étaient rares et trop chers pour lui. Il dit lui-même (vers la fin de sa *Musica instrumentalis*) : « Que le lecteur veuille bien se rappeler « ce que j'ai déjà dit dans la préface du *Traité* « *de la Musique figurée :* Jamais personne ne « m'a donné une seule leçon, soit théorique, « soit pratique, soit de chant figuré, soit de mu« sique instrumentale. Tout ce que je sais, je le « dois premièrement à Dieu, qui distribue ses « dons comme il lui plaît; ensuite à un travail « assidu, à un zèle infatigable, à moi seul enfin, « secouru de la grâce de Dieu; c'est pourquoi il « faudrait m'appeller *un musicien inné.* Il n'est « pas étonnant, d'après cela, que je reste aussi « loin des grands maîtres. »

Voici les titres des ouvrages qu'on doit à ce savant infatigable : 1° *Melodiæ scholasticæ sub horarum intervallis decantandæ, in usum scholæ Magdeburgæ.* Magdebourg, 1512, in-8° : c'est un recueil de chants destinés à être chantés par les enfants des écoles pendant leurs récréations; cet ouvrage a été souvent réimprimé; la Bibliothèque royale de Berlin en possède des éditions imprimées à Magdebourg en 1578 et 1584, 4 vol. in-12. — 2° *Musica figuralis deutsch mit ihren gugehoerenden exempeln* (Musique allemande figurée, avec des exemples pour former l'ouïe); Wittemberg, Georges Rhaw (sans date) petit in-8°. — 3° *Von den Proportionibus wie dieselbigen inn die Noten wircken, und wie sie in Figuralgesang gebraucht werden* (Des proportions en ce qui concerne la valeur des notes et leur usage dans le chant figuré); Wittemberg, Georges Rhaw (sans date), petit in-8°. Ce petit écrit a été réuni au Traité de la musique figurée dans une édition qui a pour titre : *Musica figuralis deutsch mit ihren gugehoerenden exempeln, sampt einem besunderlichen schoenen Büchlein Von den Proportionibus*, etc.; Wittemberg, G. Rhaw, 1532, petit in-8°. — 4° *Musica instrumentalis, deutsch, darin des Fundament und Application der Finger, als Floeten, Krumphœrner, Zinken, Bombard, Schalmeyen, Sackpeife*, etc. (Musique instrumentale allemande, etc.); Wittenberg, 1528, in-8° : c'est un traité des instruments qui étaient en usage en Allemagne au temps d'Agricola, et de la manière d'en jouer; ouvrage important pour l'histoire de l'art, et dont les exemplaires sont rares, bien qu'il en ait été fait plusieurs éditions; en 1529 le frontispice de la première édition fut changé et remplacé par ce titre : *Musica instrumentalis deudsch ynn welcher begriffen ist, wie man nach dem gesange auff mancherley Pfeiffen lernen sol. Auch wie auff die Orgel, Harffen, Lauten, Geigen, und allerley Instrument und Seytenspiel, nach der rechtgegründ et en Tabelthur sey abzusetzen* (Musique allemande instrumentale, dans laquelle il est donné des renseignements sur la manière dont on peut apprendre le chant et toute espèce d'instruments à vent, comme aussi jouer de l'orgue, de la harpe, du luth, des violes, et de tout autre instrument, etc.). Je possède un de ces exemplaires avec la date de 1529. Imprimé chez Georges Rhaw, à Wittemberg. La deuxième édition de cet ouvrage a été publiée, en 1532, dans la même ville et chez le même Rhaw, in-8°, sous le même titre. La troisième a paru chez le même en 1545, in-8°. Quelques exemplaires de cette édition portent la date de 1545, mais sans nom de lieu. La bibliothèque royale de Berlin possède un de ces exemplaires dans l'ancien fonds. Le livre de

Martin Agricola avait été précédé par celui de Sébastien Virdnng (voyez ce nom) sur le même sujet, qui a été traité aussi en partie vers le même temps par Hans Gerle, par Othmar Luscinius (Nachtgall), et un peu plus tard par Ganassi del Fontego (*voyez* ces noms). — 5° *Ein Kurtz deudsche Musica, mit* 63 *schœnen lieblichen Exempeln, in vier Stimmen verfasset. Sampt den kleynen Psalmen und Magnificat, auff alle Thon artig gerichtet* (Musique allemande abrégée, avec soixante-trois beaux exemples choisis à quatre voix, etc.); Wittemberg, G. Rhaw, 1528, onze feuilles petit in-8°. La date de 1528 ne se trouve ni au frontispice ni au dernier feuillet du livre, car on lit seulement au bas de celui-ci : *Gedrückt zu Wittenberg durch Georgen Rhaw;* mais l'épître dédicatoire d'Agricola à George Rhaw est datée de Magdebourg, le 15 avril de cette année. Dans la même année la même édition a été reproduite avec un titre nouveau ainsi conçu : *Ein Kurtz deutsche Musica, mit LXIII schönen liblichen Exempeln, in vier stymmen verfasset. Gebessert mit VIII Magnificat, nach Ordnung der VIII Thon.* Au dernier feuillet on lit : *Vittenberg durch Georgen Rhaw,* 1528. Un de ces exemplaires est à la bibliothèque royale de Berlin. Les mots *Gebessert mit VIII Magnificat* (c'est-à-dire *Amélioré, augmenté de VIII Magnificat*, etc.), est une supercherie de libraire; car les *Magnificat* des huit tons sont dans les exemplaires du premier tirage comme dans ceux du second. — 5° (bis) *Musica Choralis. Deutsch;* Wittemberg, 1533, petit in-8°. Un exemplaire de ce livre rare est dans la bibliothèque impériale de Vienne. — 6° *Rudimenta musices, quibus canendi artificium compendiosissime, complexum pueris una cum monochordi dimensione traditur;* Wittemberg, G. Rhaw, 1539, trois feuilles et demie in-8°. La seconde édition de ce petit ouvrage élémentaire a été publiée sous ce titre : *Quæstiones vulgariores in musicam, pro Magdeburgensis scholæ pueris digestæ. Item de recto testudinis collo ex arte probato, de tonorum formatione, monochordo ac lectionum accedentibus;* Magdebourg, apud M. Lottherum, 1543, sept feuilles et demie in-8° : Forkel (*Allgem. Litter. der musik*), Lichtenthal (*Bibliog. della Mus.*) et M. Ferdinand Becker ont cru à tort que ces deux ouvrages sont différents, et ont commis une autre faute en disant qu'ils ont été réunis dans le livre suivant. — 7° *Duo libri musices, continentes compendium artis, et illustria exempla : scripti a Mart. Agricola, silesio soraviensi, in gratiam eorum qui in schola Magdeburgeins prima elementa artis discere incipiunt;* Magdebourg, 1561, quatorze feuilles in-8° : les deux ouvrages qui ont été réunis dans cette édition sont le traité des proportions et les rudiments de musique. — 8° *Scholia in musicam planam Wenceslai de Nova Domo, ex variis musicorum scriptis pro Magdeburgensis scholæ Tyronibus collecta;* Wittemberg, 1540, six feuilles in-8°. Cette date du commentaire de Martin Agricola, sur le traité de plain-chant de Wenceslas de Neuhaus, est indiquée par Gerber dans son nouveau *Dictionnaire des Musiciens;* Forkel et Lichtenthal assurent, au contraire, que l'ouvrage est sans date. — 9° *Deutsche Musica und Gesangbuchlein der Sontags Evangelien für die Schulkinder, Kneblin und Megdlin,* etc. (Musique allemande et petit livre de chant des évangiles des dimanches, à l'usage des enfants des écoles, garçons et filles, etc.); Nuremberg, Jean de Berget et Ulrich Neuber, 1540, petit in-8° : ce petit livre, publié par les soins de Wolfgang Figulus, a eu vraisemblablement des éditions antérieures qui n'ont point été mentionnées par les bibliographes; il fut réimprimé sous le titre suivant : *Ein Sangbuchlein aller Sontags Evangelien. Eine Kurtze Deutsche Leyen Musica, mit sampt den Evangelien durch ganz Jar (sic) auff alle Sontage, für die Schulkinder Leyen, Junckfrauwen, Frauwen und jedere die lesen kœnnen, in reyme und gesanges weise, darnach sie gantz lustig zu lesen und zu singen sein* (Petit livre de chant de tous les évangiles du dimanche, ou courte musique laïque allemande, avec les évangiles pour tous les dimanches de l'année, à l'usage des enfants qui suivent les écoles, laïques, jeunes filles, femmes, etc.); Magdebourg, Michel, Lother, 1541, petit in-8° de huit feuilles : un exemplaire de cet ouvrage très-rare est dans la bibliothèque de la ville à Leipsick; une autre édition a été publiée en 1563, sans nom de lieu. On cite aussi de Martin Agricola : 1° *Libellus de octo tonorum compositione;* in-8° en vers. — 2° *Georg. Thymi cantiones cum melodiis Martini Agricolæ et Pauli Schalenreuteri;* Zwickau, 1553. Ces chants de Thymacus, mis en musique par Agricola et Schalenreuter, sont de la plus grande rareté; car on n'en trouve d'exemplaires dans aucune des grandes bibliothèques de l'Europe. Agricola fut le premier musicien allemand qui harmonisa le célèbre choral *Ein'feste Burg*, à quatre parties : on le trouve, ainsi que plusieurs autres cantiques du même artiste, dans le recueil qui a pour titre : *CXXIII Newe geistliche Gesaenge mit vier und fünff Stimmen für die gemeinen Schulen*, etc. (123 nouveaux chants

spirituels à quatre et cinq voix pour les écoles communales, etc.); Wittemberg, Georges Rhaw, 1544, in-4° oblong. Les autres musiciens anciens dont on trouve des pièces dans ce recueil sont Arnold de Brock, Sixte Dietrich, Benoît Ducis, Georges Foerster, Virgile Hanck, Guillaume Heintz, Étienne Mahu, Balthasar Reisinarius, Louis Senfel, Jean Stahl, Thomas Stöltzer, G. Vogelhuber et Jean Weinmann. Un cantique à trois voix pour la Nativité de J.-C., composé par Agricola, a été placé par Wolfgang Figulus dans son recueil intitulé : *Prima pars Amorum Filii Dei Domini Nostri Jesu-Christi;* Vitebergæ, 1574, in-4° obl.

AGRICOLA (Alexandre) fut un des plus célèbres maîtres belges qui vécurent dans la seconde moitié du quinzième siècle et dans la première du seizième. Le peu de renseignements qu'on a sur sa personne sont renfermés dans une épitaphe et dans une complainte : l'épitaphe nous est fournie par un recueil de Motets devenu fort rare, intitulé : *Symphoniæ Jucundæ atque adeo breves quatuor vocum, cum præfatione M. Lutheri ;* Vitebergæ, 1538, per Georg. Rhaw. Les auteurs des morceaux contenus dans ce recueil sont Georges Förster, Érasme Lapicida, Rupert Unterholtzer, Jean Walther, Crispinus, et d'autres. L'un d'eux a mis en musique la pièce qui concerne Alexandre Agricola, laquelle, bien que son titre soit : *Epitaphium Alex. Agricolæ Symphoniastæ regis Castiliæ Philippi*, n'est pas véritablement une épitaphe, mais un dialogue où la Musique en pleurs répond aux questions qui lui sont faites sur celui qu'elle appelle l'*objet de ses soins et sa gloire* (mea cura decusque). Voici le texte de cette pièce :

Musica quid defles? Periit mea cura decusque.
Estne Alexander? Is meus Agricola.
Dic age, qualis erat? Clarus vocum manuumque.
Quis locus hunc rapuit? Valdoletanus ager.
Quis Belgam hunc traxit? Magnus Rex ipse Philippus.
Quo morbo interiit? Febre furente obiit.
Ætas quæ fuerat? Jam sexagesimus annus.
Sol ubi tunc stabat? Virginio in capite.

La question : *Qui a tiré Agricola de la Belgique?* fait voir qu'il y était né et qu'il y demeurait. Rien n'indique en quelle ville il a vu le jour; mais il n'est pas impossible de déterminer à peu près l'époque de sa naissance. Il avait soixante ans lorsqu'il mourut; et nous voyons, d'une part que, dès 1505, le célèbre imprimeur Petrucci publiait ses œuvres en Italie; ce qui prouve qu'il jouissait déjà d'une brillante réputation loin de son pays, et fait supposer qu'il avait plus de trente ans; d'autre part, la complainte dont il est parlé ci-dessus dit positivement qu'il fut élève de Jean Okeghem : cette complainte est celle de Crespel sur la mort de ce maître. (*Voyez* Okeghem). Or, Okeghem quitta le service de Louis XI en 1462; et, bien qu'on ne sache pas exactement quelle position il eut alors, il paraît certain que cette époque fut celle où il ouvrit son école. Il est donc vraisemblable qu'Agricola ne naquit pas beaucoup plus tard que 1466, et qu'il mourut conséquemment vers 1526 ou 27.

Il était célèbre, dit le texte du dialogue funèbre, par la voix et par la main (*clarus vocum manuumque*); ce qui signifie qu'il était également habile et comme chantre et comme écrivain de musique, ou peut-être comme exécutant sur les instruments. Ces talents lui procurèrent l'honneur d'entrer au service de Philippe, archiduc d'Autriche, prince souverain des Pays-Bas par sa mère, Marie de Bourgogne, et qui devint roi de Castille par sa femme, Jeanne la Folle, fille de Ferdinand et d'Isabelle. Lorsque Philippe et Jeanne allèrent, en 1506, prendre possession de leur royaume de Castille, Agricola les suivit comme faisant partie de leur maison. C'est ainsi que, suivant l'épitaphe, le roi Philippe le tira de la Belgique.

Dans un volume intitulé : *Maisons des souverains et des gouverneurs généraux* (Arch. du royaume, à Bruxelles, t. 1er, f° 108, v°), est une annotation en marge de l'ordonnance de Philippe le Beau, du 1er juin 1500 (N. st.) : « Monseigneur l'archiduc a retenu Alexandre Agricola « chapelain et chantre de sa chapelle, oultre le « nombre icy déclaré, pour servir d'ores en avant « du dit estat, aux gaiges de XIJ s. par jour. Fait « à Bruxelles le VIe jour d'aoust l'an mil. Ve. »

Au même volume (fol. 179, v°), on voit, par des extraits des comptes du premier voyage en Espagne de Philippe le Beau, que le chantre Agricola reçut une gratification; et l'on a ainsi la preuve qu'il suivit dans ce voyage le prince, qui avait avec lui *toute sa grande chapelle*. La mention de cette gratification est ainsi faite : *et Alexandre d'Agricola, pour don* : iiijxx xvj *livres*.

Alexandre Agricola figure aussi dans divers états des gages des officiers de la maison de Philippe le Beau que possèdent les Archives du royaume de Belgique. Le dernier est du 18 septembre 1505 (le prince était alors à Bruxelles). Dans cette même année il avait fait un voyage en Hollande et toute la chapelle l'avait accompagné. Il est très-vraisemblable qu'après la mort de Philippe le Beau, Agricola entra au service de Ferdinand d'Aragon, nommé régent du royaume; puis à celui de Charles Quint, lorsque ce prince prit possession du royaume d'Espagne à la mort de son père. Cette conjecture

est d'autant plus admissible, qu'Agricola mourut au territoire de Valladolid, d'une fièvre aiguë, vers 1526 ou 27, et que précisément la cour était alors en cette ville, où naquit Philippe II, le 21 mai 1527.

On trouve deux motets à trois voix d'Alexandre Agricola dans le recueil publié à Venise, en 1502, par Octave Petrucci de Fossombrone, sous le titre simple de *Motetti XXXIII*. Le même éditeur a imprimé un livre de cinq messes du même musicien, sous ce titre : *Misse Alexandri Agricolæ*. Ces messes ont pour titre : 1° *Le Serviteur ;* 2° *Je ne demande ;* 3° *Malheur me bat ;* 4° *Primi toni ;* 5° *Secundi toni*. Au dernier feuillet de la partie de basse, on lit : *Impressum Venetiis per Octavianum Petrutium Forosemproniensem*, 1504, *die* 23 *martii cum privilegio*, petit in-4° obl. Dans le quatrième livre de motets publiés par le même éditeur, à Venise, en 1505, on trouve le motet à trois voix d'Agricola qui commence par ces mots : *Pater meus Agricola est*. Le recueil intitulé : *Lamentationum Jeremiæ prophetæ Liber primus*, imprimé par Petrucci, à Venise, en 1506, contient une lamentation à trois voix et une autre à quatre par Agricola. Le rarissime recueil publié par le même imprimeur, sous le titre de *Canti cento cinquanta*, en trois livres (Venise, 1503, in-4°), contient les chants à quatre voix : 1° *Forseulement ;* 2° *tout à par moy ;* 3° *De tous biens ;* 4° *Quis det ut veniat ;* 5° *Que vous, madame ;* 6° *Tandernaken ;* 7° *Se mieux ne vient d'amours ;* 8° *Belle sur toutes*, tous composés par Agricola. Dans un recueil de fragments de messes de divers auteurs imprimé chez le même (sans date), on trouve un *Patrem* de la messe intitulée *Village*, et un autre de la messe *Je ne vis*, d'Agricola. Érasme Rotenhucher a placé une chanson latine à deux voix d'Alexandre Agricola, sur les paroles *Arce sedes Bacchus*, dans sa précieuse collection intitulée : *Diphona amœna et florida.(Noribergæ, in officina Joan. Montani et Ulrici Neuberi*, 1549, in-4°.) Les autres musiciens célèbres des quinzième et seizième siècles dont on trouve des compositions à deux voix dans ce recueil sont Arnold de Bruck, Ant. Brumel, Loyset Compère, Ant. Divitis, Ant. Févin, G. Foerster, H. Isaac, Étienne Mahu, Obrecht, Okeghem, Josquin Des Près, Resinarius, L. Seufl, Th. Stölzer, Adrien Willaert, et beaucoup d'autres. La plus grande partie des ouvrages d'Agricola doit être en manuscrit dans les églises et bibliothèques en Espagne. Ce maître est souvent cité sous son prénom (*Alexander*). Agricola fut considéré à juste titre comme un des plus habiles maîtres de son temps. Sébald Heyden cite ses compositions comme des modèles de style, dans son traité *De Arte canendi*.

AGRICOLA (Jean) né à Nuremberg, vers 1570, fut professeur de musique au Gymnase d'Auguste, à Erfurt, et s'y trouvait encore en 1611. Il a fait publier de sa composition : 1° *Motetten mit* 4, 5, 6, 8 *und mehr Stimmen*. Nuremberg, 1601, in-4°.—2° *Cantiones de præcipuis festis per totum annum, quinque, sex et plurimum vocum ;* Nuremberg, Conrad Bauer, 1601, in-4°. — 3° *Motetæ novæ pro præcipuis in anno festis decantandæ* 4, 5, 6, 8 *pluribusque vocibus compositæ ; A. Johanne Agricola Norico, Gymnasii Augustiniani quod est Erfurti collega ; Noribergæ, Typis Cath. Alex. Theodorici viduæ, sumptibus Conradi Agricolæ, Bibliopolæ*, 1611, in-4°. Ce recueil contient 28 motets.

AGRICOLA (Wolfgang-Christophe), compositeur allemand, vivait vers le milieu du dix-septième siècle. Il a publié à Wurtzbourg et à Cologne une collection de huit messes, sous le titre de *Fasciculus musicalis ;* 1651, in-4°. Corneille à Beughem (Bibl. math., p. 2) cite un autre ouvrage d'Agricola intitulé : *Fasciculus variarum cantionum ;* c'est une collection de motets à deux, trois, quatre, cinq, six et huit voix.

AGRICOLA (Georges-Louis), né le 25 octobre 1643, à Grossen-Furra, village de la Thuringe, où son père était ministre, commença ses études en 1656, à l'école d'Eisenach ; en 1662 il passa au collége de Gotha, et étudia ensuite à Leipsick et à Wittemberg. Il fut élevé dans cette ville au grade de professeur, après avoir soutenu une thèse publique sur divers sujets. En 1670 il fut nommé maître de chapelle à Gotha, et, peu de temps après, il publia un œuvre de sa composition intitulé : *Musikalischen Nebenstunden bestehend in etliche Sonaten, Præludien, Allemanden*, etc., *mit* 2 *Violinen*, 2 *Violen, und Generalbass*.; Mulhausen, in-fol. (les Heures musicales, consistant en plusieurs sonates, préludes, allemandes, etc., pour deux violons, deux violes et basse continue). On connaît aussi de lui : 1° *Buss und Communion Lieder, mit fünf und mehreren Stimmen gesetzt* (Chants pour la pénitence et la communion, à cinq et un plus grand nombre de parties) ; Gotha, 1675, in-4° — 2° *Sonaten, Prætudien, Allemanden, Couranten, Balleten auf fransoesische Art* (Sonates, préludes, allemandes, etc., à la française), 1re, 2e et 3e parties ; Gotha, 1675, in-fol. — 3° *Deutsche geistliche Madrigalien von zwey bis sechs Stimmen ;* Gotha, 1675, in-fol.

Agricola est mort à Gotha, le 22 février 1676, dans la trente-troisième année de son âge.

AGRICOLA (Jean-Frédéric), compositeur au service de la cour de Prusse, naquit à Dobitschen, dans le duché de Gotha, le 4 janvier 1720. Loin de contrarier le goût qu'il montrait pour la musique et pour les sciences, son père lui procura les moyens de les développer, en l'envoyant à l'université de Leipsick. Là il se livra à l'étude de la philosophie et de la jurisprudence, en même temps qu'il développait ses talents naturels pour la musique, sous la direction de Jean-Sébastien-Bach. En 1741 il se rendit à Berlin, où il acquit en peu de temps la réputation d'un organiste habile. Il continua ses études de composition, au moyen des leçons qu'il reçut de Quantz. Les premières productions d'Agricola furent des morceaux détachés pour le chant et pour les instruments. Ces morceaux eurent du succès, et le firent connaître de Frédéric II, qui le chargea de composer pour le théâtre de Potsdam, en 1750, *Il Filosofo convinto*, opéra-bouffe. L'année suivante, il écrivit pour le même théâtre *La Ricamatrice divenuta damma*. Un voyage qu'il fit à Dresde dans l'automne de 1751, lui procura l'occasion d'entendre *Il Ciro riconosciuto* de Hasse. Le style de ce maître lui plut; et il l'adopta dans les ouvrages qu'il écrivit ensuite. De retour à Berlin, il épousa la cantatrice Molteni, pour qui il écrivit les premiers rôles de ses opéras. En 1752, il fit représenter *Il Re pastore*, qui eut peu de succès. Cet ouvrage fut suivi de *Cleofide* en 1754, de *Il Tempio d'Amore* en 1755, de *Psiche* en 1756, d'*Achille in Sciro* en 1758, et d'*Ifigenia in Tauride* en 1765. A la mort de Graun, qui eut lieu en 1759, le roi de Prusse désigna Agricola pour lui succéder dans la place de maître de chapelle. Il mourut d'hydropisie, le 12 novembre 1774. Outre ses opéras, Agricola a beaucoup écrit pour l'église; mais le psaume vingt et unième, qu'il composa sur la traduction de Cramer, est le seul morceau de ce genre qu'il ait fait imprimer. Tous ses autres ouvrages de musique sacrée sont restés en manuscrit. Parmi ses bons ouvrages on remarque : 1° La Cantate *Kindlich-gross*, pour quatre voix et orchestre. — 2° Cantate pour la nouvelle année (*Lobe den Herrn*), à deux voix, chœur et orchestre. — 3° Cantate pour le dimanche, *Jubilate*, à quatre voix et orchestre. — 4° Cantate de Rammler, *Die Hirten bei der Krippe zu Bethléem*, et quelques autres morceaux dont les partitions originales sont à la bibliothèque royale de Berlin.

Agricola s'est distingué, comme écrivain sur la musique, par plusieurs morceaux détachés qui ont été insérés dans les *Lettres Critiques* de Marpurg, et dans la *Bibliothèque générale de la Littérature allemande*. On croit qu'il a pris part à la rédaction de la *Théorie des Beaux-Arts de Sulzer*; mais cela n'est pas prouvé. Il est plus certain qu'il a aidé Adlung dans la composition de la *Musica mechanica*. Enfin, on a de lui : 1° deux lettres sous le nom d'Olibrio, contre le *Musicien critique des rives de la Sprée*, rédigé par Marpurg. La première de ces lettres, datée du 11 mars 1749, parut en une feuille in-quarto sous ce titre : *Schreiben eines reisenden Liebhabers der Musik von der Tyber, an der Cristischen Musikus an der Sprée* (Lettre d'un amateur de musique voyageant sur le Tibre au *Musicien critique de la Sprée*). Marpurg, peu endurant à l'égard de la critique, fit des réponses assez amères dans les numéros de son journal du 25 mars 1749, 1er avril, 8, 15, et 22 du même mois. Agricola fit attendre sa réponse jusqu'au 6 juillet suivant; elle parut sous ce titre : *Schreiben an Herrn XXX in welchen Flavio Anicio Olibrio sein Schreiben an den Critischen Musicus an der Sprée Vertheidiget, und auf Wiederlegung antwortet* (Lettre à Monsieur ***, dans laquelle Flavio Anicio Olibrio défend sa lettre au Musicien critique de la Sprée, etc.); brochure de 51 pages in-4° (sans nom de lieu). — 2° *Tosi's Anleitung zur Singkunst aus dem italienischen übersetzt mit Anmerkungen* (Éléments de l'art du chant, par Tosi, traduit de l'italien, avec des notes); Berlin, 1757, in-4°. — 3° *Beleuchterung der Frage : von den Vorzuge der Melodie für der Harmonie* (Examen de la question : De la préférence de la mélodie sur l'harmonie), dans le *Magasin musical* de Cramer.

Agricola était un musicien instruit, qui écrivait correctement, et qui trouvait quelquefois des mélodies agréables; mais il manquait d'originalité. On ne peut le considérer que comme un imitateur des maîtres italiens de son temps.

AGRICOLA (Benedetta-Emilia Molteni), épouse du précédent, fut cantatrice de l'Opéra à Berlin, où elle entra en 1742. Porpora, Hasse et Salimbeni furent ses maîtres de chant. Dans sa cinquantième année, elle chantait encore d'une manière étonnante des airs de bravoure, tant en italien qu'en allemand. Le docteur Burney dit que sa voix avait une si grande étendue, qu'elle allait depuis le *la* au-dessous des portées, jusqu'au *ré* aigu, avec une sonorité puissante et pure.

AGRIPPA DE NETTESHEIM (Corneille-Henri), médecin et philosophe, naquit à Cologne, le 14 septembre 1486. Son esprit et son érudition lui acquirent une grande réputation; mais son humeur chagrine lui fit beaucoup d'en-

nemis, et sa carrière fut toujours agitée. Il fut successivement soldat, professeur d'hébreu à Dole et à Londres, de théologie à Cologne, à Pavie et à Turin, syndic et orateur à Metz (1518) médecin à Lyon, chassé de France à cause de son attachement au connétable de Bourbon, emprisonné à Bruxelles pour son traité *De la Philosophie occulte*, et, rentré en France, arrêté de nouveau pour avoir écrit contre la reine mère; enfin, remis en liberté, il alla mourir dans un hôpital, à Grenoble, en 1535, âgé de quarante-neuf ans.

Dans son traité *De occulta Philosophia, Libri tres*, dont il y a de nombreuses éditions et une traduction française par Levasseur, la Haye, 1727, 2 vol. in-8°, il parle, au chapitre 24° du premier livre, *de musices vi et efficacia in hominum affectibus, qua concitandis, qua sedandis*. Il traite aussi de la musique au 17° chapitre de son livre : *De Incertitudine et Vanitate Scientiarum;* Paris, 1531, in-8°.

AGTHE (Charles-Chrétien), organiste du prince d'Anhalt-Bernbourg, naquit à Kettstædt, dans le comté de Mansfeld, en 1739, et mourut à Ballenstedt, le 27 novembre 1797. Il se distingua comme compositeur dramatique, de 1784 à 1795; les opéras qu'il a écrits sont : 1° *Aconcius et Cydippe*. — 2° *Das Milchmædchen* (la Laitière). — 3° *Martin Velten*. — 4° *Erwin et Elmire*. — 5° les divertissements de *Philémon et Baucis*. — 6° *Der Spiegel Ritter* (le Chevalier du miroir) qui fut représenté en 1795, à Ballenstedt, par une troupe d'amateurs. En 1790, Agthe publia aussi trois sonates pour piano chez Breitkopf, à Leipsick; enfin l'on connaît de ce compositeur un recueil de chansons imprimé à Dessau en 1782, sous ce titre : *Der Morgen, Mittag, Abend und Nacht zum Clavier und Gesang* (le Matin, le Midi, le Soir et la Nuit, etc.)

AGTHE (Albert), pianiste et compositeur, né à Posen vers 1819, fut considéré comme un prodige dans son enfance, et voyagea pour donner des concerts. Il s'est aussi fait connaître comme compositeur, et a publié diverses œuvres parmi lesquelles on remarque : 1° Sonate pour piano et violon, op. 2; Leipsick, Peters. — 2° Des marches pour piano à quatre mains, œuvres 3, 6 et 9; Leipsick, Breitkopf et Hærtel, Peters, Hofmeister. — 3° trois grandes polonaises *idem*, op. 8; Leipsick, Hofmeister. — 4° Rondeau en forme de valse; Posen, chez l'auteur. — 5° Six divertissements pour piano seul, op. 1; Leipsick, Peters. — 6° Sonate pour piano seul, op. 5; Leipsick, Hofmeister. — 7° Études pour le piano en quatre suites; Berlin, Bote et Bock. — 8° Quelque *Lieder* avec piano. M. Agthe est fixé à Posen, sa ville natale.

AGUADO (D. Denis), guitariste renommé de son temps, naquit à Madrid, le 8 avril 1784. Fils d'un notaire du vicariat ecclésiastique de cette ville, il fit au collége des études littéraires auxquelles il faisait trêve parfois pour jouer de la guitare, qu'il aimait avec passion. Un moine lui enseigna les premiers principes de cet instrument; mais ce fut le célèbre chanteur Garcia, alors inconnu en France et en Italie, qui lui fit comprendre les ressources de nouveautés qu'il pouvait trouver dans la guitare. A la mort de son père, en 1803, Aguado hérita d'un petit bien situé près d'Aranjuez, dans un village nommé *Fuenlabrada*, où il se retira avec sa mère pendant l'occupation de l'Espagne par les armées françaises. Ce fut dans ce lieu que, pendant toute la durée de la guerre, il s'adonna exclusivement à l'étude de son instrument favori, cherchant avec une persévérance infatigable de nouvelles combinaisons de doigter et d'effets. Après la paix, il retourna à Madrid avec sa mère, dont il ne fut séparé que par la mort, en 1824. En 1825, il se rendit à Paris, où déjà ses compositions étaient connues. Sa méthode de guitare, ouvrage remarquable en son genre, avait été publiée plusieurs années auparavant : elle fut traduite en français, et publiée à Paris, en 1827, chez Richault. Pendant le séjour que fit Aguado dans cette ville (1825-1838), son talent, sa simplicité et la douceur de son caractère lui firent beaucoup d'amis parmi les artistes les plus distingués; cependant il éprouva dans les dernières années un si vif désir de se retrouver dans son pays, qu'il prit enfin la résolution de retourner à Madrid, où il arriva en 1838. Depuis lors il ne s'est plus éloigné de la capitale de l'Espagne : il y est mort le 20 décembre 1849, à l'âge de soixante-cinq ans et huit mois. Son excellente méthode avait été publiée pour la première fois en 1825; la troisième édition, avec une appendice, a paru en 1843, sous le titre de *Nuevo Metodo para guitarra*, Madrid, D. Benito Campo. Les autres ouvrages d'Aguado sont : 1° *Colleccion de Los Estudios para la guitarra;* Madrid, 1820. — 2° *Tres Rondos brillantes;* ibid. 1822. — 3° *Colleccion de Andantes, Valses et Minuetos;* ibid. Ce recueil contient 10 andantes, 45 valses et 6 menuets. — 4° *El mi nué afandangado con variaciones;* ibid. — 5° *Grand Solo de Sor*, et plusieurs ouvrages composés pour son élève de prédilection, Augustin Campo, lesquels n'ont paru qu'après sa mort.

AGUIARI (Lucrèce), cantatrice célèbre, surnommée la *Bastardella*, naquit à Ferrare en 1743. Le nom de bastardella (petite bâtarde) lui fut donné, parce qu'elle était fille naturelle

d'un grand seigneur qui la fit élever dans un couvent, où elle apprit l'art du chant sous la direction de l'abbé Lambertini. Son début dans la carrière du théâtre eut lieu à Florence, en 1764. L'émotion qu'il y produisit parmi les amateurs la fit appeler dans les villes les plus considérables de l'Italie : elle y fit naître le plus vif enthousiasme. Le caractère de son talent n'était pas l'expression ; mais elle surpassait toutes ses rivales dans l'exécution des traits de bravoure. L'étendue de sa voix, particulièrement à l'aigu, fut un phénomène dont il n'y eut jamais d'autre exemple, car elle n'avait pour limite que le contre *ut* suraigu. Pour ajouter foi à ce prodige, il ne faut pas moins que l'autorité de Mozart. Dans une lettre écrite de Bologne, le 24 mars 1770 (voyez *W. A. Mozart* von Otto Jahn, 1er Th. p. 628 et suiv.), il dit : « A Parme nous avons « fait la connaissance d'une cantatrice, la célèbre « Bastardella, et avons eu le plaisir de l'entendre « dans sa propre maison. Elle possède une belle « voix, une vocalisation excellente, et une éten- « due incroyable à l'aigu. Elle a chanté en ma « présence les passages suivants :



Dans une autre lettre écrite à la même date, Léopold Mozart, père de l'illustre compositeur, confirme son récit, et certifie l'exactitude du passage noté ci-dessus.

Au carnaval de 1774, Aguiari fut applaudie avec fureur au grand théâtre de Milan dans un opéra de Colla intitulé : *il Tolomeo*, et se distingua plus encore dans une cantate du même maître exécutée au palais du comte *Tommaso Marini*. Dans l'année suivante, elle fut appelée à Londres par les propriétaires du *Panthéon*, où se donnaient alors les concerts fréquentés par l'aristocratie. Les entrepreneurs consentirent à lui payer l'énorme somme de cent livres sterling par soirée, quoiqu'elle n'eût voulu s'engager qu'à chanter deux morceaux dans chaque concert. De retour en Italie, elle fut engagée au service de la cour de Parme. En 1780, elle épousa le maître de chapelle Colla, auteur de tous les ouvrages qui avaient fait sa renommée. Depuis plusieurs années elle avait cessé de se faire entendre au théâtre, lorsqu'elle mourut à Parme, à l'âge de quarante ans, le 18 mai 1783.

AGUILAR (Emanuel), pianiste et compositeur d'origine espagnole, est né en Angleterre dans l'année 1824. Pendant un long séjour qu'il a fait à Francfort, il a reçu de l'excellent professeur Schnyder de Wartensée son instruction dans l'harmonie et la composition. Pendant les années 1844-1848 il demeura dans cette ville, y donna des concerts, et y fit entendre plusieurs de ses ouvrages, entre autres une symphonie (en *mi* bémol) qui fut bien accueillie, une ballade avec orchestre, et des sonates et fantaisies pour le piano. Les événements de 1848 le décidèrent à s'éloigner de l'Allemagne pour aller se fixer se Londres; cependant, il s'arrêta à Leipsick quelques jours, et y joua, le 30 mars, le concerto en *si* mineur de Hummel, dans un concert de la Gewandhaus. De retour à Londres, il y est resté jusqu'à

ce jour, et s'y livre à l'enseignement du piano. Il y donne aussi chaque année des séries de concerts spécialement destinés à la musique de piano, et dans lesquels il fait entendre les œuvres classiques des grands maîtres, particulièrement de Beethoven. M. Aguilar a publié à Londres plusieurs compositions pour son instrument.

AGUILERA DE HEREDIA (Sébastien), prêtre et maître de chapelle à Saragosse, fut un des meilleurs compositeurs espagnols, au commencement du dix-septième siècle. En 1618 il publia en cette ville, de sa composition, une grande et précieuse collection de *Magnificat* des huit tons, à quatre, cinq, six, sept et huit voix. Ces excellents morceaux se chantent encore dans la cathédrale de Saragosse et dans plusieurs autres églises de l'ancien royaume d'Aragon.

AGUS (Henri), professeur de musique, né en 1749, entra au Conservatoire de musique de Paris comme maître de solfége, le 16 thermidor an III et mourut au mois de floréal an VI. Il paraît qu'il avait d'abord résidé en Angleterre, où on publia deux œuvres de sa composition, savoir: 1° Six solos pour violoncelle, op. 1er; 2° Six *idem*, op. 2°. Quelques-uns de ses ouvrages ont été gravés à Paris. On cite particulièrement un œuvre de trios pour deux violons et basse, et un solfége, qui n'a point eu de succès. On lui attribue aussi un œuvre de six duos concertants pour deux violons, publié à Paris, chez Barbieri, comme œuvre 37° de Boccherini (*voy.* ce nom). Agus a écrit plusieurs leçons pour le solfége du Conservatoire. Ce musicien manquait de goût et d'invention; il passait pour savant dans le contrepoint; mais sa science obscure n'avait rien de correct.

AHLE (Jean-Rodolphe), né à Mulhausen, le 24 décembre 1625, fut envoyé, en 1643, à l'université de Goettingue, où il étudia pendant deux ans sous J.-A. Fabricius. De là, il alla, en 1645, à l'université d'Erfurt. Il n'y était que depuis un an, lorsqu'on établit dans cette ville l'école musicale de Saint-André, dont la direction lui fut confiée. En 1649, l'organiste de l'église Saint-Blaise de Mulhausen étant mort, Ahle obtint sa place. Quelques années après, il fut nommé conseiller et enfin bourgmestre. Il mourut en 1673, à l'âge de quarante-huit ans. On a de lui : 1° *Geistliche Dialogen, mit* 2, 3, 4 *und mehr Stimmen*, c'est-à-dire *Dialogues spirituels à deux, trois et quatre voix*, etc., première partie; Erfurt, 1648. — 2° Sa méthode de chant intitulée *Compendium pro tenellis*; Erfurt, 1648, in-8°. La deuxième édition est intitulée : *Brevis et perspicua introductio in artam musicam, das ist ein kurtze Anleitung zu der lieblichen Sing-Kunst*; Mulhausen, 1673, in-8° de deux feuilles et demie. Son fils en donna une troisième édition en 1690, avec des notes historiques et critiques, et la quatrième parut en 1704. Ces deux dernières éditions ont pour titre : *Kurze doch deutliche Anleitung, zu der lieblich, und lœblichen Sing-Kunst* (Introduction courte, mais claire, à l'art agréable et distingué du chant); Mulhausen, in-8°. Dans l'édition de 1704, le texte du traité est renfermé en 32 pages, et les notes de l'éditeur forment 86 pages. — 3° Trente *symphonies, paduanes, allemandes*, etc., à trois, quatre et cinq instruments; Erfurt, 1650. 4° *Thuringischen Lust-Gartens*, contenant vingt-six fleurs spirituelles, depuis trois jusqu'à dix voix ; Erfort, 1657; première partie. La deuxième partie a été publiée en 1658. — 5° Première dizaine d'airs spirituels, à une, deux, trois et quatre voix; Erfurt, 1660, in-fol.; la seconde dizaine, à Mulhausen, 1662, in-fol.; la troisième et la quatrième dans les années suivantes, en pareil format. — 6° *Offices complets pour toutes les fêtes de l'année*, quatorze pièces à une, deux, trois, quatre et huit voix, avec des ritournelles pour quatre violes; Mulhausen, 1662.—6° (bis) *Zehn neuegeistliche musikalische Concerte mit drey, vier, fünf, sechs, sieben, acht, zehn und mehr Stimmen zu dem Basso continuo*, etc. (Dix nouveaux concerts spirituels et musicaux à trois, quatre, cinq, six, sept, huit, dix et un plus grand nombre de voix, avec basse continue); Mulhausen, 1663, in-fol.; — 7° *Motets pour tous les dimanches de l'année*, au nombre de cinquante, à une, deux, trois et quatre voix; Mulhausen, 1664, in-fol. — 8° *Dix chants religieux*, à cinq et huit voix, sous ce titre : *Neue geistliche Chorstücke, mit* 5, 6, 7 *und* 8 *Stimmen*. Cet œuvre est composé de trois motets à cinq voix, trois idem à six, un à sept, et trois à huit; Mulhausen, 1664, in-4°. — 9° Collection de motets, intitulée : *Neuverfaste Chor-Musik*, à cinq, six, sept, huit et dix voix : Mulhausen, 1668. — 10° un petit traité latin intitulé : *De Progressionibus consonantiarum*, dont la date et le nom du lieu de l'impression ne sont indiqués par aucun bibliographe, et que je n'ai trouvé dans aucune bibliothèque.

AHLE (Jean-Georges), fils du précédent, né à Mulhausen, en 1650, fut organiste à l'église de Saint-Blaise, et sénateur de cette ville, où il mourut le 1er décembre 1706, à l'âge de cinquante-six ans. Il était encore écolier à l'université lorsqu'il fut désigné, à la mort de son père, pour lui succéder dans la place d'organiste de Saint-Blaise. Poëte distingué, il fut couronné en cette qualité dans l'année 1680. Ahle peut être mis au nombre des écrivains les plus fé-

conds de son temps; car, depuis 1671 jusqu'à sa mort, c'est-à-dire pendant trente ans, il fit paraître chaque année un ouvrage, soit théorique, soit pratique, sur la musique. Malheureusement, l'incendie qui éclata à Mulhausen en 1689 en a consumé une grande partie; ceux-mêmes qui ont été publiés postérieurement à cette époque sont maintenant fort rares. Il avait eu cinq fils et trois filles; mais il survécut à tous ses enfants. Il a publié un traité théorique intitulé : *Unstruhtinne oder musikalischer Gartenlust* (Jardin des divertissements musicaux); Mulhausen, 1687, six feuilles in-8°. On trouve au commencement de ce petit volume une épître dédicatoire en vers au bourgmestre de Mulhausen, une préface et quelques pièces de vers à la louange de l'auteur. A l'égard du corps de l'ouvrage, ce n'est qu'un commentaire assez pédant, vide d'idées, et rempli de citations hors de propos, sur trois chants à deux, trois et quatre voix composés par Ahle dans le style français de son temps. En 1690 il donna la troisième édition de la méthode de chant de son père, à laquelle il ajouta des notes historiques et critiques très-estimées, et dans l'année 1704 il publia la quatrième. Il fit paraître en 1695 son dialogue du printemps, intitulé : *Musikalische Frühlingsgespraeche*, Mulhausen, in-8°; en 1697, le dialogue de l'été (*Musikalische Sommergespraeche*), ibid., in-8°; en 1699, celui de l'automne (*Musikal. Herbstgespraeche*); ibid., in-8°, et en 1701, celui de l'hiver (*Musikal. Wintergespraeche*), ibid., in-8°, tous ayant pour objet les règles de la composition. Il publia aussi une suite de dissertations sur la musique et de pièces instrumentales, sous le nom des Muses. *Clio*, formant la première partie, parut en 1676; *Calliope* et *Erato* en 1677; *Euterpe* en 1678; *Thalie*, *Therpsicore*, *Melpomène* et *Polymnie* en 1679; *Uranie* et *Apollon* en 1681 : tous furent imprimés à Mulhausen, in-4°. Ils contiennent des chants à quatre voix. L'introduction, renfermant les dissertations, parut à Mulhausen, en 1694, sous ce titre : *Unstrutische Clio, Calliope, Erato und Euterpe, oder musikalisch Mayenlust.*, in-4°. Enfin on a de sa composition : 1° *Neue zehn geistliche Andachten mit 2 und 1 vokal-und 1, 2, 3, 4, instrumental Stimmen zu dem Basso continuo gesetz*; Mulhausen, 1671, in-4°.—2° *Instrumentalischer Frühlingsmusik, Erster Theil* (Musique instrumentale du printemps); ibid., 1695, in-4°; Zweiter Theil, 1696, in-4°.— 3° *Anmuthige zehn vierstimmige Viol-di-gamba Spiele* (Dix pièces agréables à quatre parties pour la viola di gamba); ibid., 1681, in-4°. — 4° *Drey neue vierstimmige Billieder* (Trois nouvelles prières à quatre voix). — 5° *Fünf schœne Trostlieder* (Cinq beaux chants de consolation).

AHLSTROEM (A. J. N.), compositeur suédois, très-bon organiste de l'église Saint-Jacques, à Stockholm, et pianiste accompagnateur de la cour, né vers 1762, a publié son premier œuvre de sonates pour le piano en 1783. Cet ouvrage était gravé sur des planches de cuivre. L'œuvre deuxième a pour titre : *IV sonates pour le clavecin avec l'accompagnement d'un violon*, op. 2; Stockholm, 1786. Plusieurs autres ouvrages de musique instrumentale ont été aussi publiés par Ahlstroem; et il s'est fait connaître comme compositeur de musique vocale par des cantates et des chansons avec accom. de clavecin. Cet artiste distingué a été, pendant deux ans, rédacteur d'un journal ou écrit périodique sur la musique en langue suédoise, qui paraissait à Stockholm sous ce titre : *Musikaliskt Tidsfoerdrife* (Heures de loisir musical). Enfin, on doit à Ahlstroem, en société avec M. B. C. Boman, littérateur, la publication d'une très-intéressante collection d'airs populaires suédois, sous le titre : *Walda svenska Folkdansar och Folkledar* (Choix d'airs populaires suédois et de danses nationales); Stockholm, Hirsch. On a extrait de cette curieuse collection six airs chantés à Berlin par Jenny Lind, et on les a réimprimés sous ce titre : *Schwedische Volkslieder mit Schwedischem original-Texte*, n° 1-6; Berlin, Bote et Bock. Ahlstroem remplissait encore ses fonctions d'organiste en 1827, dans un concert spirituel donné à l'église de Saint-Jacques. Il était alors âgé de soixante-cinq ans.

AIBLINGER (JOSEPH-GASPARD), né à Wasserbourg dans la haute Bavière, vers 1780, entra en 1790 au séminaire de Tegernsée, pour y faire ses études littéraires et musicales. L'abbé Grégoire Rottenkalber, qui gouvernait alors ce monastère, remarqua bientôt les heureuses dispositions d'Aiblinger pour la musique, et les fit cultiver avec soin. A l'âge de dix-huit ans, il se rendit à Munich, où son concitoyen le professeur Joseph Schlett l'accueillit et lui fournit les moyens de continuer ses études de chant et de composition. Quelques essais de composition qu'il fit dans le style de la musique d'église de l'Autriche et de la Bavière furent remarqués à la cour, et une pension lui fut accordée pour qu'il allât perfectionner son talent en Italie. Il y arriva en 1802, et s'établit d'abord à Bergame, près de son compatriote Mayr, qui le fit beaucoup écrire sous sa direction. La vice-reine d'Italie, princesse de Bavière, devint ensuite la protectrice d'Aiblinger : il se fixa à Milan, et fut

attaché à la musique du vice-roi, en qualité de second maître de chapelle; mais par des circonstances inconnues, il s'éloigna de cette ville, et s'établit à Venise, où il fonda une institution musicale sous le nom d'*Odéon*. En 1820 il écrivit à Milan la musique du ballet de Vigano intitulé : *Bianca*, représenté au théâtre de *la Scala* pendant le carnaval; et dans la même année il composa aussi *I Titani*, autre ballet du même auteur. Après la mort de Winter (en 1825) Aiblinger fut appelé à Munich pour y occuper la place de second maître de chapelle, en remplacement de Stunz, qui venait d'être élevé à la place de premier maître. En 1833 il voulut revoir l'Italie, y fit un second voyage, et s'arrêta quelque temps près de son ami Simon Mayr. Dans ce voyage il visita Rome, et y fut nommé membre de l'Académie de Sainte-Cécile. Il a écrit plusieurs morceaux de musique d'un bon style, et s'est fait connaître comme compositeur dramatique, par *Rodrigues et Chimène*, opéra en trois actes. Lorsque le bel ouvrage de Gluck, *Iphigénie en Tauride*, fut mis en scène à Munich, pour Mlle Schechner (postérieurement Mme Waagen), Aiblinger ajouta à la partition originale une grande scène pour cette cantatrice : ce morceau, dit-on, ne fut pas jugé indigne d'être entendu près de la belle musique du créateur de la tragédie lyrique. Mais le nom de cet artiste est connu surtout par sa musique d'église. Ses compositions en ce genre sont celles dont voici les titres : 1° *Requiem* à quatre voix, deux violons, alto, orgue et basse, deux cors obligés, deux trompettes et timbales, op. 1; Munich, Falter. — 2° Litanies (en *si* b) pour quatre voix et orchestre, op. 2; *ibid.* — 3° Messe latine (en *fa*) pour quatre voix, orchestre et orgue, op. 3; *ibid.* — 4° Graduel et offertoire à quatre voix, deux violons, alto, deux cors et orgue, op. 4; *ibid.* — 5° *Requiem* à quatre voix, orchestre et orgue, op. 5; *ibid.* — 6° Litanies (en *ré*) à quatre voix et orchestre, op. 6; *ibid.* — 7° Deux messes latines, la première en *ut*, pour l'*Avent*, à quatre voix et orgue, op. 7, la deuxième, également en *ut*, pour les dimanches, à quatre voix et orgue, op. 8; *ibid.* — 8° *Ave Regina*, à quatre voix et orgue, op. 11; *ibid.* — 9° *Cyclus Zwey und Drey Stimmen Kirchen compositionem mit Orgel, Bass und Violonc*; Augsbourg, Kollmann. Cette collection renferme la messe de sainte Aldegonde pour deux soprani et alto; la messe de sainte Walpurge, pour soprano et alto; la messe de sainte Cécile, *idem*; la messe de saint Michel, *idem*; la messe de la fête des trois Rois pour deux soprani; la messe *Salesia* pour deux soprani et alto; cinq graduels pour deux soprani, et cinq offertoires, *idem*. — 10° *Kirchenmusik für kleinere Stadt-und Landchöre* (Musique d'église pour des chœurs de petites villes et de la campagne), *ibid.* Cette collection renferme six messes solennelles ou brèves, pour quatre voix et orgue, avec des instruments à cordes et à vent *ad libitum*. — 11° Messe solennelle pour quatre voix et orgue; Augsbourg, Boehm. — 12° Dix-sept psaumes de vêpres pour quatre voix, orchestre et orgue, op. 12; Munich, Falter. — 13° Six offertoires et six graduels pour cinq voix sans accompagnement, op. 13 et 14; *ibid.* — 14° Deuxième suite du *Cyclus*, contenant les Litanies de la Vierge pour deux *soprani*, orgue, violoncelle et contre-basse; les litanies pour la fête des trois Rois, *idem*; un *Veni Sancte Spiritus*, pour deux soprani, contralto, orgue, basse et violoncelle; un *Tantum ergo* sur le plain-chant, avec orgue; et un *Requiem* sur le plain-chant, suivi du *Libera*, avec orgue; Augsbourg, Boehm. Pendant son séjour en Italie, Aiblinger a publié chez Riccordi, à Milan, une *pastorale* pour l'orgue.

AICH (GODEFROY), chanoine régulier de l'ordre des Prémontrés, qui vivait vers le milieu du dix-septième siècle, a fait imprimer à Augsbourg : *Fructus ecclesiasticus trium, quatuor et quinque vocum, duorum vel trium instrum. cum secundo choro.*

AICHELBURG, virtuose sur la mandoline, fixé à Vienne. On a de lui : 1° Pot pourri pour mandoline ou violon et guitare, œuvre 1er; Vienne, Haslinger. — 2° Variations pour mandoline ou violon et guitare, œuvre 2°; *ibid.* — 3° Nocturne concertant pour mandoline ou violon et guitare, œuvre 3°; *ibid.* — 4° Variations concertantes pour mandoline ou violon et guitare, œuvre 4°; *ibid.*

AICHINGER (GRÉGOIRE), prêtre et organiste de Jacques Fugger, baron de Kirchberg et Weissenhorn, à Augsbourg, naquit vers 1565. En 1599 il alla à Rome pour se perfectionner dans la musique; et son retour à Augsbourg eut lieu vers 1601. On ignore l'époque de sa mort; mais on sait qu'il vivait encore en 1614, car il a signé la préface d'un de ses ouvrages le 5 décembre 1613. On a de lui les ouvrages suivants : 1° *Liber 1 sacrarum cantionum, quatuor, quinque et octo vocum, cum madrigales*; Augsbourg, 1590. C'est sans doute le même ouvrage qui a été réimprimé dans la même année à Venise, chez Ange Gardane, sous ce titre : *Sacræ cantiones quatuor, quinque, sex, octo et decem vocum, cum quibusdam aliis, quæ vocantur Madrigali, tum vivæ voci, tum omnibus musicorum instrumentis accomodatæ.* — 2° *Lib. 2 sacrarum cantionum, quatuor, quin-*

que et sex vocum, cum missa et Magnificat nec non dialogis aliquot; Venise, 1595. — 3° *Sacræ Contiones, quinque, sex, septem et octo vocum*, dédiés au chapitre de la cathédrale d'Augsbourg; Nuremberg, 1597. — 4° *Tricinia Mariana quibus Antiphonæ, Hymni, Magnificat, Litoniæ et variæ Laudes*, etc.; Inspruck, Agricola, 1598, in-4°. — 5° *Divinæ Laudes ex floridis Jacobi Pontoni excerptæ, trium vocum*; — Augsbourg, 1602. — 6° *Vespertinum Virginis Canticum*, consistant en un magnificat à six voix, dédié au prince Jean Adam, abbé de Kempten; Augsbourg, 1604. — 7° *Ghirlanda di Canzonette spirituali a tre voci*; Augsbourg, 1604. — 8° *Fasciculus sacrarum harmoniarum, quatuor vocum*; Dillingen, 1609. — 9° *Solemnia corporis Christi in sacrificio missæ, et in ejusdem festi officiis ac publicis processionibus decantari solita*; Augsbourg, 1606. — 10° *Cantiones ecclesiasticæ, tres et quatuor vocum, cum basso generali et continuo, in usum organistarum*; Dillingen, 1607, in-4°. Cet ouvrage est remarquable en ce qu'il est un des premiers où les mots de *basse continue* apparaissent. — 11° *Virginalia: laudes Virgine Mariæ, complexa et quinis vocibus modulata*; Dillingen, 1608, in-4°. — 11° (bis) *Teutsche Gesenglein* (sic) *aus dem Psalter sommt anderngeistl. Liedern zu 3 Stimmen*; Dillingen, Meltzer, 1609, in-4°. — 12° *Sacræ Dei Laudes sub officio divino concinendæ, quarum pars prior* 5, 6, 7, 8; *posterior vero* 2, 3, 4 et 5 *vocum*, etc.; Dillingæ excudebat Adam Meltzer, 1609, in-4°. — 13° *Odaria lectissima ex mellitissimo D. Bernardi Jubilo delibata modisque musicis partim quatuor, partim trium vocum*; Francfort et Augsbourg, 1611, in-4°. — 14° *Corona eucharistica duarum et trium vocum*; Augsbourg, 1611, in-4°. — 15° *Vulnera Christi a D. Bernhordo salutata, tribus et quat. vocibus musicæ deflecta*; Dillingen, in-4°. — 16° *Lacrymæ B. Virginis et Joannis in Christum a cruce depositum modis musicis expressæ*; Augsbourg, in-4°. — 17° *Liturgica, sive sacra officia ad omnes festos quot. voc.*; Augsbourg, 1593, in-16. — 18° *Zwei Kinglieder vom Tod und letzten Gericht mit 4 Stimmen*; Dillingen, Greg. Haenlin, 1613. Le catalogue de la bibliothèque musicale du roi de Portugal Jean IV indique aussi une collection de motets à trois et quatre voix, d'Aichinger, sous ce titre : *Quercus Dodonea*.

AIGNER (ENGELBERT), compositeur, né à Vienne, en Autriche, le 23 février 1798, est fils d'un marchand de fer, qui le destinait au commerce. Dès l'âge de quinze ans il écrivait de petites compositions que l'abbé Stadler considéra comme des indices d'une heureuse organisation musicale. En 1835 il obtint la place de chef d'orchestre des ballets au théâtre impérial; mais il l'abandonna deux ans après, pour se rendre à Idria, avec le mécanicien Wurm. En 1839 il établit une grande fabrique de machines dans l'Autriche supérieure. On ignore les motifs qui lui ont fait abandonner cette entreprise en 1842. Depuis lors il a vécu à Vienne sans emploi, cultivant la musique comme simple amateur. Ses principaux ouvrages sont ceux-ci : 1° Messe à quatre voix, toute en canon; Vienne, Haslinger. — 2° Plusieurs messes avec orchestre, et un *Requiem*, non publiés. — 3° L'opéra intitulé *Wunderlilie* (Le Lis magique). — 4° *Das geheime Fenster* (La Fenêtre secrète), opéra-comique joné en 1826. — 5° *Der Angriffsplan* (Le Plan d'attaque), représenté au théâtre de la porte de Carinthie, en 1829; 6° Le vaudeville *das Hochzeitsconcert* (Le Concert de noces), représenté au théâtre Kaernthnerthor, le 29 novembre de la même année. — 7° Beaucoup de musique de ballets pour divers théâtres de Vienne. — 8° La cantate intituiée : *Lob der Tonkunst* (Éloge de la Musique), exécutée à Vienne en 1835. — 9° Quintette pour piano, flûte, violon, alto et violoncelle (*en sol*); Vienne, Diabelli. — 10° Six chants pour quatre voix d'homme; Vienne, Artaria.

AIGRE (HENRI-BARTHÉLEMY), libraire à Paris, est né à Angoulême, le 23 mai 1799. Disciple de Jacotot, il s'est livré à l'enseignement par la méthode de son maître, d'abord à Boulogne, puis à Strasbourg. Le peu de succès qu'il obtint dans cette dernière ville le décida à venir s'établir à Paris. On a de lui : 1° *L'Enseignement universel mis à la portée de tous les pères de famille*, par un disciple de J. Jacotot; Paris, P. Dupont, 1829-1830, trois parties in-8°. La troisième partie traite de la musique, des mathématiques, de la théologie, etc., en 80 pages. — 2° *Réforme à faire dans la manière d'écrire la musique, au moyen de laquelle les commençants n'éprouveront plus de difficulté, soit dans la lecture, soit même dans l'exécution. Par un ignorant qui frissonne au seul nom de bémol*; Paris, Ladvocat, 1830, in-8° de 16 pages.

AIGUINO (ILLUMINATO), surnommé *Bresciano*, de l'ordre des Frères Mineurs de l'Observance, au couvent de Venise, naquit vers 1520 au château *degli Orzi vecchi*, dans les environs de Bresse ou Brescia, en Lombardie. Son portrait se trouve dans les deux ouvrages qu'il a publiés, et l'on y voit joint à ses noms celui de *capitono*. Le portrait publié en 1581 n'a même que ce nom, qui semble indiquer qu'avant d'entrer dans son monastère, Aiguino avait été mi-

litaire, et qu'on le désignait par le titre qu'il avait eu dans sa première profession. Il fut élève de Pietro Aaron, et publia les ouvrages suivants : 1° *La illuminata di tutti i tuoni di canto fermo, con alcuni bellissimi secreti, non d'altrui piu scritti*; Venise, Ant. Gardane, 1562, in-4°. — 2° *Il Tesoro illuminato di tutti i tuoni di canto figurato, con alcuni bellissimi secreti, non da altri piu scritti, nuovamente composto del R. P. illuminato Ayguino Bresciano*; in Venezia, presso Gio. Varisco, 1581, in-4°. Cet ouvrage est dédié au cardinal Louis d'Este. Les titres des deux livres d'Aiguino semblent indiquer une différence entre les tons du plain-chant et ceux de la musique mesurée; mais le contenu des deux ouvrages démontre que dans le chant de l'église, comme dans toute espèce de musique, la tonalité était identiquement la même au temps où écrivait Aiguino. Dans le premier de ses ouvrages comme dans l'autre, l'auteur établit qu'il y a huit tons, et dans tous les deux il explique la formation de ces tons par les espèces de quartes et de quintes dont ils sont composés et qui les caractérisent. Le trésor illuminé de tous les tons du chant figuré ne diffère du précédent ouvrage que par les chapitres, où l'auteur disserte sur l'emploi des dièses et bémols accidentels de la musique harmonique, et par la partie de son livre relative à la valeur et à l'emploi des signes de la musique mesurée.

AIMON (Pamphile-Léopold-François), *né* à l'Isle, département de Vaucluse, le 4 octobre 1779 (1), reçut les premières leçons de musique de son père, Esprit Aimon, violoncelliste attaché au comte de Rantzau, ministre de Danemark. Léopold fit des progrès rapides, et à l'âge de dix-sept ans il dirigeait l'orchestre du théâtre de Marseille. Il s'appliqua alors à l'étude des partitions des meilleurs compositeurs italiens et allemands : elle lui tint lieu d'un cours de composition plus sévère. Lorsqu'il se crut suffisamment instruit, il écrivit vingt-quatre quatuors pour deux violons, alto et basse, et deux quintettis pour deux violons, deux altos et violoncelle; un de ces derniers a été gravé à Paris, chez Janet, ainsi que vingt et un quatuors.

En 1817, Aimon alla se fixer à Paris dans le dessein de se livrer à la profession de compositeur dramatique. Son opéra des *Jeux Floraux*, reçu à l'Académie royale de Musique au commencement de 1818, fut représenté au mois de novembre de la même année. La musique de cet ouvrage fut trouvée faible et dénuée d'originalité. A l'ouverture du *Gymnase dramatique*, en 1821, l'administration de ce théâtre s'attacha M. Aimon, en qualité de chef d'orchestre. C'est pendant la durée de son service qu'il a composé de jolis airs de vaudeville qui sont devenus populaires : celui de *Michel et Christine* a eu à juste titre une vogue peu commune. En 1822, à la retraite de Baudron, chef d'orchestre du Théâtre-Français, Aimon lui succéda. Après avoir rempli ces fonctions pendant plusieurs années, il y a renoncé, et a eu pour successeur M. Barbereau. Depuis lors, Aimon s'est livré sans réserve à l'enseignement, après avoir perdu toutes les illusions de gloire qui avaient charmé sa jeunesse.

Il a écrit pour l'Opéra, *Velleda*, en cinq actes; paroles de M. de Jony; *Abufar* en trois actes; *Alcide et Omphale*, et *les Cherusques*; pour l'Opéra-Comique, *les deux Figaros*, paroles de Martinelli; ces ouvrages n'ont point été représentés. Les compositions musicales qu'il a publiées sont : 1° Quintette pour deux violons, deux altos et violoncelle; Paris, Janet. — 2° Trois quatuors pour deux violons, alto et basse, œuvre 4°; Paris, Hanry. — 3° Trois *idem*., œuvre 6°; Paris, Momigny. — 4° Trois *idem*., œuvres 7°, 8°, 9°; Paris, Hentz. — 5° Trois *idem*, œuvres 43°, 46°; Paris, Pacini. — 6° Trois *idem*, œuvre 47°; Paris, Janet. — 7° Trois *idem*, livre 4; Paris, Frey. — 8° Trois nouveaux *idem*, livres 5-8, *ibid*. — 9° *Concertino* pour le violoncelle; Paris, Pacini. — 10° Récréation pour deux violoncelles, cor et piano, *ibid*. — 11° *Solo* pour la clarinette avec accomp. de quatuor ou piano; Lyon, Arnaud. — 12° Premier et deuxième concerto pour le basson; Paris, Frey. — 13° Quatuor pour le piano; Paris, Pacini. — 14° Plusieurs œuvres de trios et de duos pour le violon. — 15° Duos pour guitare et violon, liv. 1-3; Paris Gaveaux.

M. Aimon s'est aussi fait connaître comme écrivain sur la musique par les ouvrages dont les titres suivent : 1° *Connaissances préliminaires de l'harmonie, ou nouvelle méthode pour apprendre en très-peu de temps à connaître tous les accords*; Paris, Frey, 1813, en trente petits cartons in-12. — 2° *Étude élémentaire de l'harmonie, ou nouvelle méthode pour apprendre en très-peu de temps à connaître tous les accords et leurs principales résolutions, ouvrage agréé par Grétry*; Paris, Frey. Ces deux titres semblent indiquer le même ouvrage. Une deuxième édition de l'*Étude élémentaire d'harmonie* a été publiée à Paris, en 1839; 3° *Sphère harmonique, tableau des accords*, une feuille grand raisin; Paris, Collinet,

(1) Cette date est certaine. M. Ch. Gabet a été induit en erreur lorsqu'il a fixé (dans son *Dictionnaire des Artistes de l'École française au dix-neuvième siècle*; Paris, 1831, in-8°) l'époque de la naissance de M. Aimon en 1785.

1827. — 4° *Abécédaire musical, principes élémentaires à l'usage des élèves*, un vol. in-12; Paris, Hachette, 1831.

AIROLDI (...), compositeur italien, a fait ses études musicales au conservatoire de Milan, sous la direction de Pietro Ray et de Vaccai. Ses premiers essais de musique dramatique ont été faits, je crois, depuis 1848 : ils consistent en trois opéras, à savoir : 1° *Don Gregorio nell' imbarazzo*, opéra-bouffe. — 2° *Adriano in Siria*, opéra sérieux, et *Statira Regina di Persia*. J'ai entendu le premier de ces ouvrages à Venise, en 1850; son style facile et la verve de quelques morceaux m'avaient donné bonne opinion de l'avenir du jeune compositeur : il ne paraît pas que mon espoir se soit réalisé.

AJOLLA (François), musicien, né à Florence dans les dernières années du quinzième siècle. Poccianti, qui lui a donné une place dans son catalogue des écrivains illustres de Florence, dit que Ajolla fut applaudi en Italie et en France; il ajoute que ses compositions imprimées lui ont procuré une brillante réputation; mais il n'indique ni les titres de ces ouvrages, ni le lieu, ni la date de leur impression, et Negri n'en dit pas davantage dans son histoire des écrivains florentins (*Istoria de' Fiorentini scrittori*, p. 181).

A'KEMPIS. Sous ce nom, on trouve parmi les manuscrits de la bibliothèque Bodléienne, à Oxford (n° 1957. 15), dans la bibliothèque de Saint-Marc, à Venise, et dans quelques autres grandes collections, un livre qui a pour titre : *Liber de Musica ecclesiastica*. Ce titre est allégorique, et l'ouvrage dont il s'agit n'est autre que le livre ascétique de l'*Imitation de Jésus-Christ*, attribué à Gerson par quelques bibliographes modernes. (*Voyez* Kempis.)

A'KEMPIS (Florent), organiste de Sainte-Gudule à Bruxelles, vers le milieu du dix-septième siècle, a publié les ouvrages suivants de sa composition : 1° *Symphoniæ, unius, duorum et trium violinorum*; Anvers, 1644, in-fol. — 2° *Symphoniæ, unius, duorum, trium, quatuor et quinque instrumentorum, adjunctæ quatuor instrumentorum et duarum vocum*, op. 2°, ibid.; 1647, in-fol. — 3° *Symphoniæ, unius, duorum, trium, quatuor et quinque instrumentorum, adjunctæ quatuor instrumentorum et duarum vocum*, op. 3°; ibid., 1649, in-fol.; — 4° *Missæ et Motetta octo vocum cum basso continuo ad organum*; ibid., 1650. — 5° *Missa pro Defunctis octo vocum*. Cet ouvrage existait en manuscrit dans la maison de Jean Tison, ou plutôt *Tiehon*, maître de chapelle des princes gouverneurs des Pays-Bas, ainsi qu'on le voit par un inventaire, daté du 21 août 1666, qui se trouve aux archives du royaume de Belgique, à Bruxelles.

AKEROYD (Samuel), né dans le comté d'York, vers le milieu du dix-septième siècle, a composé la musique de quelques chansons, qui ont été insérées dans la collection anglaise intitulée : *Theater of music*, publiée à Londres en 1685, 1686 et 1687.

ALA (Jean-Baptiste), compositeur et organiste de l'église des Servites à Milan, né à Monza, dans le Milanais, vers la fin du seizième siècle, et mourut à l'âge de trente-deux ans. Gerber (*Neues hist. biogr. Lexikon der Tonkünstler*) dit que ce fut en 1612; mais cela paraît peu vraisemblable; car la date de tous ses ouvrages est postérieure à cette époque.

Il a publié : 1° *Canzonette e madrigali a due voci*, lib. 1; Milan, 1617, in-fol. — 2° *Concerti ecclesiastici, a una, due, tre e quattro voci*, lib. 1; Milan, 1618; lib. 2, Milan, 1621; lib. 4, 1628. On ignore la date du troisième livre. — 3° *Armida abbandonata*, madrigal à quatre voix, et *l'Amante occulto*, air à une et deux voix; Milan, 1625, in-fol. — 4° *Pratum musicum variis cantionum sacrarum flosculis*; Anvers, 1634, in-4°, cinq parties. Ce sont des motets à une, deux, trois et quatre voix, avec basse continue. On y trouve aussi des motets de quelques autres auteurs tels que Georges Massaüs, Jacques Mollet, et Henry Libert Grœn.

ALABIEFF (...), Russe de naissance, vit en ce moment (1853) à Moscou, et s'y fait remarquer par le charme et l'originalité de ses mélodies sur des poésies nationales. Les renseignements manquent sur cet artiste.

ALARD (Lambert), théologien protestant et poëte lauréat, naquit à Crempé, dans le Holstein, le 27 janvier 1602. Après avoir achevé ses études dans les écoles de sa ville natale et au gymnase de Hambourg, il alla, en 1621, à Leipsick, où il obtint la place de précepteur des enfants d'un libraire fort riche, nommé Henning Cross. Ses travaux du préceptorat ne l'empêchèrent pas de cultiver les lettres avec ardeur, et ses succès furent si brillants, qu'il obtint en peu de temps le grade de bachelier, et que le laurier poétique lui fut décerné dans le cours de l'année 1624, par Mathieu Hoe, théologien de la cour de Dresde. Ce début lui promettait une carrière facile; néanmoins, il échoua dans le projet qu'il avait eu d'être professeur de philosophie à l'Université, et cet échec le détermina à retourner chez lui vers la fin de la même année. En 1625, Holger Rosenkrantz, sénateur du royaume de Danaremk, envoya Lambert Alard à l'univer-

sité de Sera, en qualité de gouverneur de son fils; mais il ne garda pas longtemps ce poste, car peu de mois après il obtint le diaconat à l'église de Crempé, puis il fut collègue de son père jusqu'en 1630. Il avait atteint l'âge de vingt-huit ans, lorsque le roi Chrétien IV lui accorda la cure de Brünsbuttel, au village de Dithmarre sur l'Elbe. Il était âgé de plus de soixante-dix ans lorsqu'il cessa de vivre, le 29 mai 1672.

Lambert Alard avait été marié trois fois, la première en 1626, la seconde en 1654, et la dernière en 1658. De ses trois femmes il avait eu seize enfants, dont quelques-uns se sont distingués dans les sciences et les lettres. Lui-même fut un savant homme, qui se fit remarquer également comme profond théologien, comme philologue et comme poëte. De nombreux ouvrages ont été publiés par lui ou laissés en manuscrit. Parmi les premiers, on en remarque un relatif à la musique, et qui a pour titre : *De veterum Musica Liber singularis. In fine accessit Pselli sapientissimi musica, e græco in latinum sermonem translata. Sumptibus Henningi Crossi jun. Schleusingæ, excusus typis Petri Fabri*, 1636, in-4°. Les recherches dont cet ouvrage est rempli démontrent que son auteur possédait une érudition peu commune; mais en même temps il fournit la preuve qu'Alard connaissait peu l'art sur lequel il écrivait. Vingt-neuf chapitres composent tout le livre. Le premier renferme diverses définitions et des éloges de la musique tirés d'Aristote, de Platon, d'Isidore de Séville et de Censorin. Au second, l'auteur examine quel est l'objet de l'art. Le troisième est relatif aux divisions de la musique suivant la doctrine des anciens. Au quatrième, la musique est considérée dans ses rapports avec la physique, la métaphysique, l'astronomie et l'arithmétique. Au suivant, l'auteur la considère dans ses rapports avec l'éthique ou la philosophie pratique; au sixième, avec la médecine et la théologie, et enfin au septième, avec la poésie. Au huitième, Alard examine les diverses opinions des écrivains de l'antiquité sur la nécessité de savoir la musique. Les chapitres neuvième et dixième sont relatifs à la musique instrumentale; le onzième traite des intervalles; le douzième des modes; le quinzième, des effets de la mélodie; le seizième, un des plus curieux, de la puissance qu'a la musique de chasser le démon; les dix-septième, dix-huitième, dix-neuvième, vingtième, vingt et unième, vingt-deuxième, vingt-troisième et vingt-quatrième, des diverses dispositions morales que la musique fait naître chez l'homme; le chapitre vingt-cinquième, de la musique profane et divine; les suivants, de la corruption de l'art, du meilleur usage qu'on peut en faire, et des inventeurs de la musique dans l'antiquité.

La version latine du traité de musique de Psellus donnée par Alard est la meilleure qu'on ait de cet opuscule, dont le mérite est d'ailleurs fort médiocre : on la préfère à celle qu'Élie Vinet a publiée à Paris, en 1557, in-8°.

ALARD (Delphin), professeur de violon au Conservatoire de Paris, et compositeur pour son instrument, est né à Bayonne, le 8 mars 1815. Un penchant irrésistible pour la musique se manifesta en lui dès ses premières années. A l'âge de trois ans il suivait avec bonheur les corps de musique militaire qui se rendaient sur les places. Son père, amateur passionné, encouragea son penchant, et lui fit étudier la musique vocale. Dès qu'il fut en état de lire à première vue les solfèges de tout genre, on lui mit entre les mains un violon véritable, au lieu de ceux qu'il improvisait auparavant avec tout ce qui lui tombait sous la main. Un professeur de quelque mérite lui fit étudier de bonne musique; et ses progrès furent si rapides, qu'à l'âge de dix ans, il joua un concerto de Viotti dans une représentation extraordinaire, au théâtre de Bayonne. L'effet qu'il y produisit fut tel, que des amis de sa famille engagèrent son père à lui faire continuer ses études musicales à Paris. Il y arriva environ dix-huit mois après, et fut admis, en 1827, à suivre le cours de violon de Habeneck, comme auditeur. Une de ces circonstances inattendues qui exercent souvent une grande influence sur le sort des artistes le fit admettre à concourir pour le prix en 1829; car, au moment de l'épreuve, le courage faillit à un élève de Habeneck désigné pour le concours; il se retira, et Alard, qui avait étudié en secret le concerto d'après les indications du maître, mais sans avoir eu de leçons personnelles, se présenta, étonna le professeur, et remplaça son condisciple au concours. Sa témérité fut heureuse; car le deuxième prix lui fut décerné à l'unanimité; et dans le concours de l'année suivante, il emporta la palme sur tous ses concurrents, également par une décision unanime du jury. Admis en 1831 dans le cours de composition de l'auteur de cette notice, il le suivit pendant deux ans, jusqu'à l'époque où le professeur donna sa démission pour prendre la position de maître de chapelle du roi des Belges et de directeur du Conservatoire de Bruxelles. C'est dans ces deux années d'études que Alard a acquis la manière d'écrire élégante et pure qui distingue ses compositions. Entré dans l'orchestre de l'opéra en 1831, il n'y resta que deux années, parce qu'il voulut se pré-

parer une meilleure position, en se faisant entendre dans les concerts. Jouant en 1831 à la Société des Concerts, dans la salle du Conservatoire, la polonaise d'Habeneck, en présence de Paganini, qui venait d'arriver à Paris, ce grand artiste loua beaucoup son talent, et ajouta ces paroles remarquables : *Si les élèves jouent comme cela ici, comment donc doivent jouer les maîtres ?* Dans un autre concert où Alard venait de se faire entendre, Paganini, qui déjà éprouvait pour lui un vif sentiment de bienveillance, lui fit don du bouquet qui lui avait été offert par une dame à son entrée dans la salle. En 1840, Alard entra dans la musique du roi, dont il devint premier violon, après la mort de Baillot. Il remplaça aussi cet artiste illustre, en 1843, comme professeur de violon dans ce même conservatoire où il avait commencé ses sérieuses et fructueuses études seize ans auparavant. En 1850, il a reçu le diplôme de chevalier de la Légion d'honneur. Il est aujourd'hui (1858) violon solo de la chapelle impériale. Le talent de cet artiste, parvenu à sa maturité, a pour caractère distinctif l'alliance entre les qualités classiques de l'ancienne et grande école avec les innovations du mécanisme de Paganini et d'autres virtuoses de l'époque actuelle, particulièrement en ce qui concerne la main gauche. Grand musicien, nourri des beautés de la grande musique, il est un digne interprète des œuvres de Haydn, de Mozart et de Beethoven, et dans le solo brillant, il a des hardiesses et des délicatesses qui semblent devoir le classer parmi les violonistes d'exception destinés spécialement à jouer dans les concerts. Quoique jeune encore, il a beaucoup écrit pour son instrument avec accompagnement d'orchestre, de quatuor ou de piano. Ses œuvres publiées jusqu'à ce jour sont celles-ci : 1° 1re, 2e et 3e Fantaisies sur des thèmes originaux, op. 1, 4, 5. — 2° Fantaisie sur les thèmes de *Norma*, op. 9. — 3° *Idem* sur *Anna Bolena*, op. 11. — 4° *Idem* sur *Linda di Chamouny*, op. 12. — 5° *Idem* sur *Maria Padilla*, op. 17. — 6° *Idem* sur *la Favorite*, op. 20. — 7° *Idem* (Souvenirs de Mozart), op. 21. — 8° *Idem* sur *la Fille du régiment*, op. 28. — 9° *Fantaisie caractéristique*, op. 24. — 10° Premier grand concerto pour violon et orchestre, op. 15. — 11° Symphonie concertante pour deux violons principaux et orchestre, op. 31. — 12° Six études pour violon seul, dédiées à Paganini, op. 2. — 13° Dix études avec accompagnement d'un second violon, op. 10. — 14° *Idem* op. 16. — 15° Dix études caractéristiques avec accompagnement de piano, op. 18. — 16° Dix études dédiées aux artistes, op. 19. — 17° 1er quatuor pour deux violons, alto et basse, op. 8. — 18° Trois duos élémentaires pour deux violons, op. 22. — 19° Trois duos faciles pour deux violons, op. 23. — 20° Trois duos brillants pour deux violons, op. 27. — 21° Grand duo pour piano et violon, op. 25. — 22° Tarentelle pour piano et violon, op. 14. — 23° Premier nocturne pour violon avec accomp. de piano, op. 6. — 24° *Souvenirs des Pyrénées*, 2e nocturne, op. 13. — 25° Barcarolle et tarentelle, pour piano et violon, op. 26. — 26° Élégie; mouvement perpétuel; caprice, op. 7. — 27° *Villanelle*, op. 29. — 28° *Le Désir*, fantaisie sur un thème de Schubert, op. 30. — 29° variations brillantes, op. 3 — 30° *École du violon*, méthode complète et progressive adoptée pour l'enseignement dans le Conservatoire de Paris. Cet ouvrage, dont le mérite est incontestable, a obtenu le succès brillant et solide auquel il pouvait prétendre. Il en a été publié des traductions en espagnol, en italien et en allemand.

ALARIUS (Hilaire VERLOGE, connu sous le nom d'), né à Gand, vers 1684, vint à Paris dans sa jeunesse, et fut élève de Forqueray pour la viole. Ayant été admis dans la musique du roi comme violiste, il occupa cette place pendant plusieurs années. Vers la fin de sa vie, il se retira dans sa ville natale, où il est mort en 1734. Il avait écrit la musique du ballet de *La Jeunesse*, qui fut reçu à l'Opéra en 1718, mais qui n'a jamais été représenté.

ALART (Simon) ou **ALARD**, contrapuntiste français du seizième siècle, naquit à Péronne, dans la seconde moitié du quinzième siècle, et fut chantre et chanoine de l'Église de Saint-Quentin. Quentin Delafons dit de lui (1) : « Il vivait à « Saint-Quentin environ l'an 1530, ce que je « juge, d'autant qu'il a fait faire les vitres des « grandes croisées du portail l'Amoureux, aux- « quelles vitres il est dépeint. » Le même écrivain nous apprend qu'il fut enterré à Saint-Quentin, dans les bas-côtés du chœur de l'église collégiale, devant la chapelle de Saint-Georges. On lisait sur sa pierre : *Cy gît vénérable personne maître Simon Alard, natif de Péronne, en son vivant chanoine et chantre de l'église de céans, et trespassa le XVIIe.... Priez Dieu pour le repos de son âme* (2). On trouve un motet de sa composition dans la collection publiée à Venise, en 1549, sous ce titre : *Fructus vagantur per orbem, excellentissim. auctorum diversæ modul.*, lib. 1. L'Évangile à quatre voix de ce musicien, *Dum transisset sabbatum*, se trouve dans le recueil fort rare intitulé : *Evangelia Dominico-*

(1) Mss cité par M. Ch. Gomart, dans ses *Notes historiques sur la maîtrise de Saint-Quentin*, p. 43.

(2) *Loc. cit.*

rum et festorum dierum, *musicis numeris pulcherrime comprehensa et ornata quatuor, quinque, sex et plurium vocum. Tomi sex*, etc. *Noribergæ, in officina Joannis Montani et Ulrici Neuberi*, 1554-1556, in-4° obl. La composition d'Alart est dans le premier volume de la collection, sous le n° 27. C'est sans doute ce même Alart ou Allard qui figure comme musicien de la chapelle du roi de France Louis XII (1515) dans un compte de dépenses faites pour les obsèques de ce prince, lequel se trouve aux archives de l'empire, lettre K, n° 322.

ALARI ou **ALARY**, flûtiste du théâtre de *la Scala*, a fait imprimer deux ouvrages de sa composition. Le premier consiste en deux thèmes variés pour la flûte, Milan, Bertuzzi, et le second en trois thèmes également variés, *ibid*. Si cet artiste est père de celui qui est l'objet de l'article suivant, son nom doit être écrit *Alary*.

ALARY (Jules), non *Alari*, est né de parents français à Milan, vers 1815 et il y a fait son éducation musicale au Conservatoire, sous la direction de Basilj. Son début dans la carrière de compositeur dramatique fut l'opéra intitulé *Rosamonda*, qu'il écrivit pour le théâtre de la Pergola, à Florence, et qui fut chanté pour la première fois le 10 juin 1840 par la Strepponi, Mme Laty, Ivanhoff et Ronconi. Dès 1835 il était arrivé à Paris et s'y était fait connaître par une complainte sur la mort de Bellini, publiée dans la *Gazette musicale de Paris*, et par plusieurs scènes lyriques exécutées avec succès dans quelques salons aristocratiques. Dans l'année suivante il reçut un bon accueil à Londres comme accompagnateur distingué et comme professeur de chant. De retour à Paris, et trouvant dans les directeurs de théâtres et de concerts peu d'empressement à faire entendre sa musique, il en confia l'exécution à l'orchestre de Jullien, qui faisait alors courir tout Paris au boulevard du Temple. Alternativement à Paris et à Londres, il y donnait des concerts où il faisait entendre, tantôt une symphonie, tantôt une pièce de chant, par exemple, sa jolie barcarole du *Lac de Como*; mais il ne parvenait pas à se faire une véritable renommée de compositeur, nonobstant le secours, quelquefois indiscret, que lui apportait la presse. Cinq années se passèrent ainsi, après quoi Alary eut un engagement pour écrire la *Rosamonda*. Les journaux parlèrent encore d'un grand succès; néanmoins l'ouvrage disparut bientôt de la scène; et le compositeur parut découragé : car dix années s'écoulèrent ensuite sans qu'il produisît aucun grand ouvrage. Ce ne fut qu'au mois d'avril 1851 qu'il appela de nouveau l'attention sur lui par l'exécution, dans un concert spirituel, de l'oratorio *La Rédemption*, auquel on avait donné le nom de *Mystère en cinq actes*. Quelques bonnes parties furent signalées par la critique dans cet ouvrage, et l'auteur fut loué pour s'être élevé par la gravité de son style à la hauteur de son sujet. *Le Tre Nozze*, opéra bouffe en trois actes, qu'il fit jouer au Théâtre-Italien de Paris, présenta le talent d'Alary sous un autre point de vue. On y trouva de la facilité, de la gaieté, de l'entrain, mais peu de nouveauté. On a publié de cet artiste : 1° *L'Italia à Bellini*, chant à voix seule avec piano; Milan, Riccordi. — 2° *Ninetta*, ariette *idem*; Vienne, Mechetti. — 3° *Sicilienne, idem*; Mayence, Schott. — 4° *Die Treue des Ercharmers, idem*; Bâle, Knop. — 5° *Eleonora*, scène *idem*; Vienne, Mechetti. — 6° *Il lago di Como*, barcarolle, *idem*; Mayence, Schott. Beaucoup d'autres pièces de chant, et même quelques compositions pour le piano, particulièrement des polkas et des valses.

Un autre artiste nommé *Alary* (A. F.), peut-être frère du précédent, vit à Milan, et s'y est fait connaître comme pianiste et comme compositeur. Ses ouvrages publiés sont : 1° *Divertissements à quatre mains pour le piano*, n°s 1, 2, 3, 4; Milan, Riccordi. — 2° Grande fantaisie pour piano seul; *ibid*.

ALBANEZE ou **D'ALBNAESE**, sopraniste, naquit, en 1729, au bourg d'*Albano* dans la Pouille, d'où lui est venu vraisemblablement son nom (*Voy.* Lalande, *Voyage en Italie*, tome 7, page 196, 2me édit.). Élève d'un des conservatoires de Naples, il vint à Paris en 1747, à l'âge de dix-huit ans. Il fut immédiatement engagé à la chapelle du roi, et devint premier chanteur aux concerts spirituels, depuis 1752 jusqu'en 1762. Il est mort en 1800. Les ouvrages les plus connus de sa composition sont les suivants : 1° *Airs à chanter*, premier, deuxième et troisième recueils; Paris, sans date, in 4°, obl. — 2° *Les Amusements de Melpomène*, quatrième recueil d'airs à chanter, mêlés d'accompagnements de violon, de guitare, et de pièces pour ce dernier instrument, par MM. Albanèse et Cardon; Paris (S. D.). In-4°. — 3° Sixième, septième et huitième recueils d'airs, avec accompagnement de violon et basse, in-4°, obl. — 4° *La Soirée du Palais Royal*, nouveau recueil d'airs, avec accompagnement de clavecin, in-4°. — 5° Recueil de duos et d'airs, avec symphonie, et sans accompagnement, in-fol. — 6° Recueil d'airs et de duos à voix égales, avec basse continue, œuvre 11me; Paris, in-4°. — 7° *Soirées du Bois de Boulogne*, nouveau recueil d'airs, de chansons et duos pour le clavecin, avec une ariette à grand orchestre et une pièce en pantomime; Paris, in-4°, obl. — 8° Recueil de duos à voix égales, romances,

brunettes et une cantate de Pergolèse (*Orfeo*), tant avec accompagnement de clavecin que de violons, alto et basse chiffrée; Paris (S. D.), in-fol. — 9° *Les petits Riens*, nouveau recueil de chansons et romances avec accompagnement de piano; Paris, in-4°. — 10° Romances en dialogue, avec accompagnement de piano et violon. — 11° Romances de *Rosemonde*, imprimée en caractères mobiles d'Olivier. Les mélodies d'Albanèse ont eu longtemps en France un succès de vogue justifié par leurs formes gracieuses et par le sentiment naïf et tendre dont elles étaient empreintes. La romance charmante, *Que ne suis-je la fougère*, est d'Albanèse : les paroles avaient été composées par Riboutté, grand père de l'auteur de l'*Assemblée de famille*. Cette romance est faussement attribuée à Pergolèse dans le recueil des *Chants populaires de la France*, publié à Paris par Delloye, 3 vol. gr. in-8° illustré.

ALBANI (Mathias), fabricant de violons, qui a eu de la réputation, naquit, en 1621, à Botzen, ou Bolzano, ville du Tyrol. Il fut un des meilleurs élèves de Steiner. Gerber cite de cet artiste un violon qui portait intérieurement ces mots : *Mathias Albanus fecit in Tyrol. Bulsani*, 1654. Les instruments d'Albani occupent à peu près dans le commerce de la lutherie le même rang que ceux de Klotz, le père. Ses violons ont les voûtes de la table très-élevées; son vernis est d'un rouge tirant sur le brun. La troisième et la quatrième corde ont le son nasal; la seconde a de la puissance et de la rondeur; la chanterelle a de l'éclat, mais en même temps elle a de la secheresse et manque de mœlleux. Albani mourut à Botzen en 1673 (*Voy.* Moritz Berman, *Œsterreichisches biographisches Lexikon*, tom. I, p, 69).

ALBANI (Mathias), fils du précédent, naquit à Botzen, vers le milieu du dix-septième siècle. Après avoir appris la facture des instruments chez son père, et avoir travaillé dans les ateliers de Crémone, il se fixa à Rome, et y fabriqua beaucoup d'instruments qui ont été estimés presque à l'égal des Amati. Gerber, qui l'a confondu avec son père, cite de lui deux violons qui ont appartenu au violoniste et compositeur Albinoni, dont un portait la date de 1702, et l'autre celle de 1709.

ALBANI est aussi le nom d'un luthier qui travaillait en Sicile dans la première moitié du dix-septième siècle. Ses instruments ne portent pas de prénom, et l'on ne sait rien de sa vie. M. T. Forster, amateur anglais qui s'est fixé en Belgique, et qui posséda une nombreuse collection de violons de toutes les écoles, a parmi ses instruments un petit violon dont le volume de son est puissant, et dont la forme a de l'analogie avec les vieux instruments allemands. Il a pour inscription intérieure : Signor Albani in *Palermo*, 1633.

ALBANO (Marc), compositeur napolitain, naquit dans la seconde moitié du seizième siècle. Il s'est fait connaître par des madrigaux à cinq voix, dont le premier livre a été publié à Naples, chez Vitali, en 1616, et le second, chez le même, en 1619.

ALBENIZ (Don Pedro), moine espagnol, né dans la Biscaye vers 1755, fut d'abord maître de chapelle de la cathédrale de Saint-Sébastien. En 1795 il passa à Logrono pour y remplir les mêmes fonctions dans l'église cathédrale; mais le séjour de cette ville n'ayant pas été favorable à sa santé, il retourna à Saint-Sébastien, où il publia, en 1800, une méthode de musique avec des solféges, ouvrage estimé en Espagne. Très-laborieux et possédant une instruction solide dans son art, le P. Albeniz a produit une très-grande quantité de messes, vêpres, office des morts, motets, *Vilhancicos*, etc., qui lui ont fait une grande réputation dans toutes les provinces environnantes; mais toutes ces compositions sont restées en manuscrit. Albeniz mourut à Saint-Sébastien, dans la soixante-sixième année de son âge, vers 1821.

ALBENIZ (Don Pedro), pianiste, organiste et compositeur espagnol, né à Logrono, dans la Vieille-Castille, le 14 avril 1795, était fils de D. Mathieu Albeniz, qui fut maître de chapelle de l'église collégiale de Logrono, puis de l'église Santa-Maria, à Saint-Sébastien. Le jeune Albeniz fit ses premières études musicales sous la direction de son père. Doué des plus heureuses dispositions, ses progrès furent rapides. A l'âge de dix ans il obtint la place d'organiste adjoint de la paroisse de Saint-Vincent, dans la capitale de Guipuzcoa. Peu de temps après, l'orgue de l'église Saint-Jacques de Bilbao étant devenu vacant, la place fut mise au concours, et Albeniz balança les suffrages accordés à un organiste nommé *Aguirra*, qui obtint l'emploi et qui plus tard fut premier organiste de la cathédrale de Jaen. Après avoir continué ses études de composition, Albeniz se rendit à Paris dans le dessein de perfectionner son talent de pianiste par les leçons de Henri Herz. Il eut aussi des conseils de Kalkbrenner avant de retourner en Espagne. En 1828, il fut chargé de l'organisation et de la direction de la musique pour les fêtes royales à l'occasion de l'arrivée du roi et de la reine à Saint-Sébastien; puis il retourna une seconde fois à Paris, pour consulter

l'auteur de cette notice sur un plan d'études de composition pratique. L'âge avancé de son père ayant obligé celui-ci à prendre sa retraite des fonctions de maître de chapelle de l'église *Santa-Maria*, la place lui fut donnée en 1829. Dans le courant de l'année suivante, Albeniz fit un voyage à Madrid avec le violoniste Escudero : ils y donnèrent quatre concerts, dans lesquels tous deux obtinrent de grands succès. Appelés à Araujuez, où se trouvait la cour, ils y firent applaudir leur talent, et le 7 juin Albeniz reçut sa nomination de professeur de piano et d'accompagnement au Conservatoire de musique de Madrid, qui venait d'être institué par la reine Marie-Christine. Fixé dans la capitale de l'Espagne, il y contribua au progrès de la population dans la musique. Le 27 octobre 1834 il ajouta à son titre de professeur du Conservatoire celui de premier organiste de la chapelle royale. Le reste de la carrière de cet artiste fut une succession d'honneurs et de faveurs qu'il reçut de ses compatriotes et de la cour. En 1838, il fut nommé vice-président de la junte directrice du Lycée artistique et littéraire de Madrid; deux ans après, sa méthode de piano fut adoptée pour l'enseignement au Conservatoire, et le jury lui accorda les plus grands éloges sur le mérite de cet ouvrage; le 5 avril 1851, il reçut sa nomination de maître de piano de la reine Dona Isabelle, et de l'infante-Marie-Louise-Ferdinande; le 5 novembre 1843, il eut le brevet de chevalier de l'ordre d'Isabelle-la-Catholique; et le 13 décembre de la même année la grande croix de l'ordre de Charles III lui fut décernée par la reine, en témoignage de satisfaction pour ses services; enfin, le 18 juin 1847, il reçut un nouvel honneur dans sa nomination de secrétaire de la reine.

Albeniz a eu le mérite de fonder en Espagne l'école moderne du piano. Tous les pianistes distingués qui se trouvent dans le pays et jusque dans l'Amérique du Sud ont été ses élèves. Avant lui, l'art de jouer de cet instrument était à peu près ignoré des musiciens espagnols. Ce professeur, dont le nom est en honneur dans toute l'Espagne, est mort à Madrid, le 12 avril 1855, à l'âge de soixante ans. Ses ouvrages, au nombre d'environ soixante-dix œuvres se composent de variations, de fantaisies, et de rondos sur des thèmes d'opéras, d'airs nationaux ou originaux pour piano seul, pour piano à quatre mains, et pour piano avec accompagnement de deux violons et violoncelle. Sa méthode de piano, adoptée pour l'usage de l'enseignement au Conservatoire de Madrid, a été publiée dans cette ville, en 1840. On a de lui des études pour le piano, œuvres 56 et 60, ainsi que quelques mélodies pour le chant.

ALBERGANTE (Ettore Secondino), théologien, orateur, poëte, naquit à Omega, terre du Milanais. Il enseignait les belles-lettres au collége de Saint-Jules vers 1636. De là il passa à Rome, où il fut secrétaire du cardinal Palotta, puis de Pichi, archevêque d'Amalfi. Il fut ensuite rappelé dans sa patrie par l'évêque Torniello, qui le fit visiteur de son diocèse. Il mourut le 10 octobre 1698. Au nombre de ses ouvrages on remarque celui qui a pour titre : *Problema academico sopra la musica;* Como, 1656. Cet écrit, qui n'est vraisemblablement qu'un opuscule, est devenu si rare, qu'on ignore quel est son objet spécial. On a aussi de ce savant : *Canzonette spirituali* e *Tersetti*, *che si cantano nella città d'Amalfi;* Naples, 1644.

ALBERGATI (Piero-Capacelli), comte, d'une très-ancienne maison de Bologne, vivait vers la fin du dix-septième siècle et au commencement du dix-huitième. Quoiqu'il fût seulement amateur, il est compté parmi les compositeurs distingués de son temps. Il a écrit plusieurs opéras, entre autres *Gli Amici*, en 1699, et *Il Principe selvaggio*, en 1712. Il a publié aussi les ouvrages suivants : 1° *Baletti*, *correnti*, *sarabande*, *e gighe a violino* e *violone*, *con il secondo violino a beneplacito*, opéra 1°; Bologne, 1682, réimprimé en 1685. — 2° *Sonate a due violini*, *col basso continuo per l'organo*, *ed un altro a beneplacito per teorbo*, *o violoncello*, opera 2, 1683. — 3° *Cantate morali a voce sola*, op. 3; Bologne, 1685. — 4° *Messa* e *Salmi concertati ad una*, *due*, *tre* e *quattro voci*, *con stromenti obligati* e *ripieni*, *a beneplacito*, op. 4; Bologne, 1687. — 5° *Plettro armonico composto di dieci sonate da camera*, *a due violini*, e *basso*, *con violoncello obbligato*, op. 5, ibid., 1687. — 6° *Cantate da camera a voce sola*, op. 6, ibid., 1687; 7° *Giobbe*, *oratorio*; Bologne, 1688. — 8° *Motetti* e *antifone della B. M. V. a voce sola con stromenti*, op. 8; Bologne, 1691. — 8° *Concerti vari a tre*, *quattro* e *cinque*, op. 9; Modène, 1702. — 9° *Cantate spirituali ad una*, *due* e *tre voci*, *con stromenti*, op. 10; Modène, 1702. — 10° *Inno* e *Antifone della B. M. V. a voce sola con stromenti;* Bologna, Silvani, 1715. — 11° *Cantate in pregio di Santa Maria à voce sola*, op. 6; Bologne 1717. — 12° *Motetti con il responsorio di S. Antonio di Padova*, à 4 *voci*, op. 15; Bologna, Silvani, 1717. — 13° *Cantate ed Oratorio a più voci*, op. 17; Bologne, 1714. — 14° *Messe* e *Litanie della Beata Maria Virgine*, *e Tantum ergo a* 4 *voci* op. 16; Venezia Ant. Bartoli, 1721. — 15° *Cantate spirituali a* 1, 2 *e* 3 *voci*, *opera nona;* Modena, 1702, in-4°.

ALBERGHETTI (Bernard), chantre de l'église Sainte-Barbe, à Mantoue, vers le milieu du dix-septième siècle, a fait imprimer de sa composition : *Missarum octo vocibus, opus 1us*; Venise, Vincenti, 1649, in-4°.

ALBERGHI (Ignace) ténor de demi-caractère, brilla sur les théâtres d'Italie et à Dresde, dans les dernières années du dix-huitième siècle. Dans l'automne de 1782, il chanta au théâtre *San-Mosè*, de Venise, *la Cosa rara*, de Martini, avec Thérèse Suggi Cappeletti. Trois ans après, il brilla au théâtre de Dresde. On le retrouve au *Fondo* de Naples, en 1792. On ignore si ce chanteur est le même artiste dont on exécuta des vêpres en musique à l'église de Lugo, en 1788.

ALBERIC, moine de Mont-Cassin, et cardinal, né à Trèves, vers 1020, vécut à Rome depuis 1059. Il est mort dans la même ville en 1106. Parmi ses écrits on trouve un dialogue *De Musica*, dont le manuscrit se conservait dans la bibliothèque des frères mineurs de Sainte-Croix, à Florence. Cependant l'ouvrage n'existait plus à l'époque où Mazzuchelli écrivait son livre sur l'histoire littéraire de l'Italie.

ALBERICI (Pierre-Joseph), poëte et compositeur, né à Orvietto, vivait au commencement du dix-huitième siècle. Il a fait imprimer de sa composition l'*Esilio di Adamo et di Eva dal paradiso terrestre, dialogo per musica a quattro voci*; Orvietto, 1703, in-4°.

ALBERS (J...). On connaît sous ce nom huit marches de parade et quatre pas redoublés pour le piano; Hambourg, Cranz.

ALBERT (le Grand), évêque de Ratisbonne et scolastique célèbre, de la famille des comtes de Bolstedt, naquit à Lauingen, en Souabe, vers l'année 1193. Il fit ses premières études à Pavie, et ne tarda pas à surpasser tous ses condisciples. Le dominicain Jordanus, qui fut un de ses maîtres, le décida à entrer dans l'ordre de Saint-Dominique en 1221. L'étendue de ses connaissances lui fit confier une chaire de philosophie, et il se rendit à Paris pour y expliquer la physique d'Aristote. Ensuite il alla à Cologne, où il fixa sa résidence. Il fut élevé successivement à la dignité de provincial de son ordre, en Allemagne, et d'évêque de Ratisbonne; mais il quitta son évêché au bout de trois ans, pour retourner dans sa retraite de Cologne, où il mourut en 1280, âgé de quatre-vingt-sept ans. La force de son génie et ses vastes connaissances l'élevèrent beaucoup au-dessus de son siècle, et il serait au premier rang parmi les philosophes, s'il fût né dans un temps plus favorable au développement de ses facultés. On le considère comme le plus fécond polygraphe qui ait existé. Une partie de ses œuvres a été recueillie par le dominicain Pierre Jamni, et publiée à Lyon, en 1651, en 21 volumes in-fol.; on y trouve un traité *De Musica*, et un commentaire sur les problèmes d'Aristote concernant la musique.

ALBERT ou **ALBERTO**, de Mantoue, excellent luthiste, fut connu généralement en Italie, dans la première partie du seizième siècle, sous le nom de *il Montavano* (Le Mantouan), à cause du lieu de sa naissance. Quelques pièces de cet artiste ont été insérées dans un recueil très-rare qui a pour titre : *Intobolatura di Liuto da diversi con la Battaglia et altre cose bellissime, di M. Francesco da Milano, in Vinegia, per Francesco Marcolini da Forli*, 1536, petit in-4° oblong. Albert de Mantoue fut le contemporain et le rival de *Francesco* de Milan et de *Marco del Aquila*. (Voyez ces noms.)

ALBERT ou **ALBERTO**, de Milan, habile luthiste, vécut dans la première moitié du seizième siècle. A cette époque, le luth était l'instrument par excellence, non-seulement pour l'accompagnement de la voix, mais aussi pour l'exécution des pièces. Les Italiens, particulièrement les Milanais, se distinguèrent par leur talent, soit comme exécutants, soit comme compositeurs pour le luth. On trouve quelques-unes de leurs toccates, fantaisies, saltarelles et pavanes dans un recueil qui a pour titre : *Intabolatura di Liuto de diversi autori novamente stampata : et con diligentia revista. Stampata ne la cità de Milano, per Jo. Antonio Casteliono, al primo de maggio* 1536, petit in-4° oblong. Les auteurs dont on trouve des pièces dans ce recueil sont *Francischo* (sic) *da Milano, M.* (Maestro) *Alberto da Milano; M. Marcho* (sic) *da Laquila; M. Jo. Jacobo Albutio da Milano, M. Petro Paolo Borrono da Milano*, et quelques autres artistes moins connus, ou anonymes.

ALBERT V, duc de Bavière, fils de Henri-Guillaume IV et de Marie-Jacques, fille du margrave Philippe de Bade, naquit le 29 février 1528. Ayant succédé à son père le 6 mars 1550, il gouverna la Bavière pendant vingt-neuf ans, et mourut à Munich le 24 octobre 1579. Ce prince, dont l'éducation avait été soignée, possédait des connaissances étendues pour son temps. Il fut un protecteur zélé des arts et des lettres; la musique et la peinture furent particulièrement encouragées dans ses États pendant son règne. Les plus célèbres musiciens belges du seizième siècle furent appelés à sa cour; à leur tête il faut placer Roland de Lassus, pour lequel il

avait une prédilection particulière. Ce fut aussi ce prince qui funda la belle galerie de tableaux qu'on admire encore aujourd'hui à Munich. Il y a environ cinquante ans qu'on découvrit par hasard dans les murs du château ducal des armoires secrètes qui étaient restées inconnues jusqu'alors; l'une de ces armoires contenait un coffre en fer, fermé de plusieurs serrures qu'on ne put ouvrir qu'en les brisant, et l'on y trouva une grande quantité de beaux manuscrits sur vélin, ornés de peintures magnifiques, reliés en velours et enrichis de fermetures du plus beau travail en or et en vermeil. Ces manuscrits avaient appartenu au duc Albert, qui les avait fait exécuter par les artistes les plus habiles de son temps. La plupart étaient des livres de tournois et d'armoiries de la maison de Bavière; mais parmi eux se trouvaient quelques volumes qui contenaient des œuvres musicales de Lassus, ornées de peintures d'une grande beauté et exécutées avec beaucoup de luxe. On trouvera à l'article de Lassus (Roland de) une description de ces manuscrits, dont l'existence prouve le goût passionné que le duc Albert avait pour la musique.

ALBERT (Henri), compositeur et poëte, naquit à Lobenstein, dans le Voigtland, le 28 juin 1604. Il étudia d'abord la jurisprudence à l'université de Leipsick, et ensuite la musique à Dresde. En 1626 il se rendit à Kœnigsberg, où il obtint, en 1631, une place d'organiste. Il est mort dans cette ville, le 10 octobre 1651. Parmi les cantiques qu'on chante encore en Prusse, il s'en trouve quelques-uns qui ont été composés par Albert; on cite entre autres celui-ci : *Gott des Himmels und der Erden*. Ses airs sacrés, qui ont paru d'abord en sept parties séparées, ont eu un succès prodigieux, et le méritaient. Reichardt assure que toutes ses mélodies sont excellentes. Tel était l'empressement qu'on mettait à se les procurer, qu'un grand nombre d'éditions purent à peine suffire à l'avidité du public, et que, malgré les priviléges qui avaient été accordés à Albert par l'empereur, le roi de Pologne, et le prince de Brandebourg, il s'en fit deux contrefaçons à Dantzick et à Kœnigsberg, du vivant de l'auteur, lequel se plaint amèrement de cette spoliation qui le privait de la seule ressource qu'il eût pour vivre. Après la mort d'Albert, plusieurs éditions de ses airs sacrés furent encore publiées, et Ambroise Profe les inséra dans le recueil de mélodies qu'il publia à Leipsick en 1657, in-8°. Malgré toutes ces réimpressions, ces mélodies sont aujourd'hui fort rares, et il est presque impossible de s'en procurer un exemplaire complet. La première édition parut sous ce titre : *Poetisch Musikalisches Lust-Waeldlein, das ist Arien oder Melodeyen Etlicher theils geistlicher, theils weltlicher, zur Andacht, guten Sitten, Keuscher Liebe und Ehren-Lust dienender Lieder. In ein Positiv, Clavicembel, Theorbe oder anderes Vollstimmiges Instrument zu singen gesetz* (*Forêt poético-musicale ou recueil d'airs religieux et mondains, pour chanter avec accompagnement d'orgue portatif, de clavecin, de théorbe*, etc.); Kœnigsberg (sans indication d'année), petit in-fol. C'est probablement ce même ouvrage dont il parut huit parties, et dont chacune a eu plusieurs éditions. La première édition des huit parties a été publiée par l'auteur lui-même, en format in-folio, depuis 1638 jusqu'en 1650. Chaque partie a paru séparement; quelques-unes ont été réimprimées quatre fois, d'autres trois : l'imprimeur était Jean Reusner, de Kœnigsberg. Les titres des diverses parties ont des variétés assez nombreuses, mais de trop peu d'importance pour être rapportées ici. Première partie, Kœnigsberg, 1638, sept feuilles in-folio, réimprimée en 1642, dans la même ville. Deuxième partie, *ibid.*, 1643, sept feuilles in-fol. La préface de cette seconde partie contient de bonnes règles d'accompagnement en neuf paragraphes. La troisième partie à paru à Kœnigsberg, en 1644, sept feuilles in-fol. On y trouve une bonne préface sur l'exécution musicale. La quatrième partie est datée de 1645; la cinquième, de 1646; la sixième, de 1647; la septième, de 1648; et la huitième a paru en 1650, avec une double table de matières. Les huit parties réunies ont été réimprimées en 1652 à Kœnigsberg; en 1657 à Leipsick; en 1659 dans la même ville; en 1676 à Kœnigsberg; et enfin à Leipsick en 1687. On a de Henri Albert un autre ouvrage à trois voix, en partition, avec basse continue pour l'orgue ou autres instruments d'accompagnement : cette œuvre a pour titre : *Partitura oder Tabulatur Henrich Albert's musikalischer Kürbshütten mit drey Stimmen, woraus selbige Stücklein auff einem Positiv oder Instrument*, etc. (Partition ou Tablature des berceaux de feuillage musicaux de Henri Albert, à trois voix, etc.). Sans indication de lieu et sans date; 4 feuilles in-fol. Mattheson cite aussi dans son *Ehrenpforte* (p. 107) un traité de contre-point manuscrit, sous ce titre : *H. Alberti tractatus de modo conficiendi contrapuncta*. On présume que cet ouvrage n'est qu'un extrait des préfaces de ses airs sacrés. Albert a été indiqué sous le nom d'*Alberti* dans le premier *Lexicon* de Gerber et dans le *Dictionnaire historique* de Choron et Fayolle.

ALBERT (Jean-Frédéric), organiste de

la cour de Saxe et de la cathédrale de Mersebourg, né à Tinningen, dans le duché de Schleswig, le 11 janvier 1642, fit ses premières études au gymnase de Stralsund. Il y rencontra le maître de chapelle Vincenzo Albrici, que la reine Christine de Suède avait amené d'Italie quelque temps auparavant, et dont les ouvrages éveillèrent en lui le goût de la musique.

Après avoir fait un voyage en France et en Hollande, Albert se rendit à l'académie de Rostock, où il fit un cours de théologie pendant deux ans : il y prêcha même plusieurs fois. La faiblesse de son organe l'obligea d'abandonner la théologie, et il se livra à l'étude de la jurisprudence. Après cinq ans d'études à l'université de Leipsick, il fut en état de soutenir deux thèses publiques. La jurisprudence ne lui fit cependant pas oublier la musique; il se perfectionna dans cet art par les leçons de Werner Fabricius, organiste de l'église Saint-Nicolas.

Ses talents lui méritèrent l'attention de Chrétien I, duc de Saxe, qui le nomma organiste de la cour et de la chambre, et l'appela en cette qualité à Mersebourg, avec promesse d'avoir soin de sa fortune. Albert accompagna, peu de temps après le duc dans un voyage qu'il fit à Dresde. Il y retrouva Albrici, son premier maître, qui venait d'arriver de France, pour prendre possession de la charge de maître de chapelle que l'électeur lui avait conférée. Albert prit de lui des leçons régulières tant de composition que de clavecin, et le récompensa magnifiquement. A son retour de Dresde, il se livra à la composition, et écrivit beaucoup pour l'église, l'orgue et le clavecin; mais aucun de ses ouvrages n'a été publié. La Bibliothèque impériale, à Paris, possède en manuscrit un *Libera* à quatre parties de la composition d'Albert. Walther cite avec éloge un recueil de douze *ricercari* pour l'orgue, de sa composition. Par suite d'une forte apoplexie, Albert devint paralytique du côté droit, ce qui le mit hors d'état d'exercer la musique pendant les douze dernières années de sa vie. Il mourut le 14 juin 1710, âgé de soixante ans.

ALBERT (Jean-Frédéric), recteur à Nordhausen dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, a fait imprimer une dissertation sur la nécessité de joindre la musique aux études littéraires, sous ce titre : *De Jucunda artis musicæ Conjunctione cum literarum studio;* Nordhausen, 1778, une feuille et demie, in-4°.

ALBERT (Mme Augustine), connue d'abord sous le nom de Mlle Himm, avant qu'elle eût épousé Albert, danseur de l'Opéra, est née à Paris le 28 août 1791. Admise d'abord comme élève pour le solfége au Conservatoire de musique, le 15 vendémiaire an X, elle devint, au mois de février 1803, élève de Plantade pour le chant; le premier prix lui fut décerné l'année suivante. Les leçons qu'elle a reçues de Crescentini, lorsque ce grand chanteur fut attaché à la musique de Napoléon, ont achevé de former son talent, et d'en faire une cantatrice distinguée. En 1806, elle a débuté à l'Opéra avec succès et a été attachée au théâtre de la cour et à la chapelle impériale. Fatiguée par le répertoire de l'Opéra, la voix de Mme Albert a perdu de bonne heure une partie de son éclat et de sa justesse, et, quoique jeune encore, elle s'est retirée de l'Opéra et n'a conservé que son emploi à la chapelle du roi. Après 1830, elle s'est retirée à Versailles.

ALBERT (François-Auguste-Charles-Emmanuel), prince de Saxe-Cobourg, époux de la reine d'Angleterre *Victoire Ire*, né le 26 août 1819, marié à Londres le 10 février 1840, a cultivé avec goût la musique dès sa première jeunesse. Après avoir commencé l'étude de cet art à la cour de son père, le duc alors régnant de Saxe-Cobourg, ce prince la continua à Bruxelles pendant son séjour à la cour de son oncle, le roi des Belges Léopold Ier. Le chant et la composition sont les parties de l'art dont il s'est occupé de préférence. Plusieurs antiennes, un *Te Deum*, un *Jubilate*, un *Sanctus*, et des *Répons*, composés par lui, ont été exécutés à diverses époques dans les chapelles royales du château de Windsor et de Londres. Le prince Albert a écrit aussi des mélodies pour voix seule, des *Glees*, et des morceaux de chant à plusieurs voix pour les concerts de la cour. On a publié trois suites de chansons et de romances composées par lui, à Bonn, chez Simrock.

ALBERTAZZI (Alexandre), compositeur et professeur de piano, né en 1783, à Stagno, dans le Parmesan, reçut les premières notions de musique à Parme du P. Gius. Valeri, carme milanais, et passa ensuite sous la direction de Fr. Fortunati pour le chant et le contre-point. Ses compositions pour l'église sont estimées; on connaît aussi de lui un opéra intitulé : *Gli Amanti raminghi*, et beaucoup de musique de piano. Il est fixé à Gênes.

ALBERTAZZI (Mme Emma), née à Londres le 1er mai 1814, était fille d'un professeur de musique, nommé *Howsen*. On lui fit d'abord étudier le piano, et elle parut destinée à cultiver cet instrument; mais, lorsqu'elle eut atteint l'âge de quatorze ans, sa voix se développa avec une précocité rare, et peut être se hâta-t-on trop de l'exercer. Le professeur Costa lui donna les premières leçons de l'art du chant, et à peine avait-

elle commencé à poser le son et à faire les premiers exercices, qu'on la fit débuter dans un concert donné à *Argyll-Roms*. L'année suivante (1830), on la mit au Théâtre-Italien (*King's Theatre*), et elle y eut un engagement pour quelques rôles de contralto, entre autres celui de Pippo dans *La Gazza-Ladra*. Peu de mois après, elle partit pour l'Italie avec son père. Elle y eut un engagement pour le théâtre de Plaisance. Ce fut dans cette ville qu'un avocat, nommé Albertazzi, en devint amoureux et l'épousa, avant qu'elle eût atteint sa seizième année. A cette même époque, Celli, compositeur dramatique et bon professeur de chant, se chargea d'achever son éducation vocale, et lui fit faire de bonnes études de vocalisation pendant une année. Elle débuta, en 1832, au théâtre de *la Canobbiana*, dans l'*Adelina* de Generali; puis elle fut engagée au théâtre de la Scala, pour les rôles de contralto. Elle y chanta dans plusieurs ouvrages avec Mme Pasta, qui l'encourageait et lui donnait des conseils. Appelée à Madrid au commencement de 1833, elle y brilla pendant deux ans et acquit de l'aplomb et de l'expression dramatique. En 1835 on lui offrit un engagement au Théâtre-Italien de Paris, où se faisaient alors et se défaisaient les réputations de chanteurs. Mme Albertazzi n'eut qu'à se féliciter d'avoir accepté les propositions qui lui avaient été faites; car cette époque fut la plus belle de sa carrière. Pendant trois ans elle chanta alternativement à Paris et à Londres sur les deux Théâtres-Italiens, et toujours avec de beaux succès. En 1838 elle accepta un engagement au théâtre de Drury-Lane pour y chanter *La Gazza-Ladra*, traduite en anglais : elle y excita un véritable enthousiasme; mais, bientôt après, sa voix commença à se ressentir de l'imprudence qu'on avait faite en la faisant chanter trop tôt. Le mal fit d'assez rapides progrès. Ses succès au théâtre furent d'abord douteux. Elle espéra guérir de cette affection par le séjour de l'Italie; mais ces maladies de l'organe vocal sont toujours sans remède. Elle chanta encore à Padoue, à Milan, à Trieste; mais elle n'était plus que l'ombre d'elle-même. De retour à Londres en 1846, elle y chanta pour la dernière fois; et une maladie de langueur qui la minait la conduisit au tombeau, dans le mois de septembre 1847.

ALBERTI (Chrétien-Ernest-Rodolphe), professeur de chant, d'origine italienne, se rendit en Russie vers 1833, puis se fixa, en 1835, à Dantzick, en qualité de directeur d'une société de chant. Trois années plus tard il était à Berlin, où il publia son troisième recueil de chants, composé de six mélodies pour bariton, et intitulé : *Der Krieger* (Le Guerrier). En 1846, cet artiste paraissait établi définitivement à Marienwerder, ville de la Prusse occidentale, où il a publié un écrit qui a pour titre : *Die Musik in Kirche und Schule* (La musique dans l'église et à l'école); Marienwerder, Baumann, 1845, in-8°. Le quatrième recueil de chants d'Alberti intitulé : *Der Liebe Lust und Leide* (Les Plaisirs et les Peines de l'Amour) a paru à Berlin, chez Bote et Bock, et les cinquième et sixième recueils, contenant chacun cinq chants, ont été publiés chez Wagenführ, dans la même ville.

ALBERTI (Jean-Frédéric). *Voyez* Albert (Jean-Frédéric).

ALBERTI (Gaspard), compositeur napolitain, et religieux de l'ordre de Saint-Augustin, vécut dans la première moitié du seizième siècle. On connaît sous son nom : 1° *Il primo libro delle messe, dal proprio autore novamente poste in luce; Venetia, app. Hieronimo Scotto*, 1549, in-4°. Ce recueil contient la messe à quatre voix intitulée : *Quæramus cum pastoribus;* la messe à cinq voix : *Italia mea*, et la messe à cinq voix *Dorman d'un giorno a Baia*.

ALBERTI (Innocent), musicien au service du duc Alphonse de Ferrare, dans la seconde moitié du seizième siècle, naquit à Tarvisio, en Illyrie. Il est connu par une collection de madrigaux à cinq voix de sa composition qui se trouve en manuscrit autographe dans la collection du *Muséum britannique*, sous les n°s 36-40 de l'appendice. Cet ouvrage a pour titre : *Anno Domini MDLXVIII. Pro illustrissimo ac excellentissimo Domino Henrico Comiti de Arundelle, Quadraginta et sex cantiones in italica lingua (quod vulgo vocant Madrigali) ad quinque voces, composito ab Innocentio Alberti de Tarvisio, in presentiarum musico illustrissimi ac excellentissimi Principis Domini Alphonsi, Ducis Ferrariæ, et ab illo notate ac scripte, anno superscripto.*

ALBERTI (Joseph-Matthieu), violoniste et compositeur, né à Bologne, en 1685, fut élève de Charles Manzolini pour le violon, puis de Pierre Minelli. Florian Aresti lui enseigna ensuite le contre-point. Ses études terminées, il se fit connaître par son talent et obtint l'emploi de premier violon à l'église Saint-Petrone. En 1714 l'Académie des Philharmoniques de Bologne l'admit au nombre de ses membres, et il en fut prince en 1721. Le premier œuvre de sa composition, intitulé *Concerti a sei*, a été publié à Bologne en 1713. Son second œuvre, consistant en douze sonates pour violon seul, avec accompagnement de basse continue pour le clavecin, a paru dans la même ville en 1721. Enfin, l'œuvre troisième,

qui contient douze symphonies pour deux violons, viole, violoncelle et orgue, a été publié en 1726. Ces trois ouvrages ont été réimprimés à Amsterdam.

ALBERTI (Pietro), autre violoniste italien, contemporain du précédent, était attaché au service du prince de Carignan, frère du duc de Savoie, Victor-Amédée II, et vint avec son maître à Paris en 1697, pour le mariage de la duchesse Marie-Adélaïde de Savoie avec le duc de Bourgogne. Il y eut alors un concert à Versailles, où Alberti eut l'honneur de jouer du violon en présence de Louis XIV (*Notes manuscrites de Boisgelou*). On a imprimé de la composition de cet artiste : *Sonate a tre*, opera 1°; Amsterdam, Roger, 1700.

ALBERTI (Dominique), amateur de musique, chanteur habile et compositeur, naquit à Venise, vers 1717, et fut élève de Biffi et de Lotti pour le chant et pour le contre-point. Doué d'une organisation musicale aussi remarquable que précoce, il acquit en peu de temps une habileté extraordinaire dans l'art du chant et sur le clavecin. La Borde rapporte (*Essai sur la Musique*, tome III, p. 161) qu'Alberti alla en Espagne, en qualité de page d'un ambassadeur de Venise ; qu'il étonna par sa manière de chanter le célèbre Farinelli, lequel se réjouissait de ce qu'Alberti n'était qu'un amateur; car, disait-il, *j'aurais eu en lui un rival trop redoutable*. Si l'anecdote est exacte, Alberti dut être entendu par Farinelli à la fin de 1736, au moment où celui-ci arrivait en Espagne; car dans l'année suivante, le jeune vénitien était à Rome à la suite du marquis de Molinari. Ce fut dans cette ville qu'Alberti commença à se faire connaître par ses compositions pour le chant et le clavecin. En 1737, il mit en musique l'*Endimione* de Métastase, et quelque temps après la *Galatea* du même. On lui attribue aussi la composition de l'*Olimpiade*, dont la poésie était alors dans sa nouveauté; mais il ne paraît pas que cet ouvrage ait été représenté. Le talent facile et plein de verve du jeune *dilettante* excitait à Rome un véritable enthousiasme parmi les artistes et les amateurs; rien, dit-on, n'égalait les grâces de son chant et de son jeu sur le clavecin. Suivant les allures libres et fantasques de son temps en Italie, il se promenait souvent le soir dans les rues de Rome, chantant et s'accompagnant sur une guitare ou sur un théorbe, et suivi d'une foule qui l'applaudissait avec frénésie. Le temps use vite quelquefois ces organisations d'élite : Alberti mourut très-jeune à Rome, objet des regrets sincères de la population de cette ville. Au nombre de ses ouvrages étaient trente-six sonates pour le clavecin, dont le manuscrit était gardé avec soin par un amateur de Milan, qui ne voulut jamais s'en dessaisir. Cependant on a gravé à Paris huit sonates sous ce titre : *Otto sonate per il cembalo solo, dal signor Domenico Alberti, dilettante, opera prima.*

ALBERTI (François), né à Faënza, vers 1750, vint à Paris en 1783, et s'y fixa, comme professeur de guitare. Il y a publié : 1° *Trois duos pour guitare et violon*, œuvre 1er, Paris, 1792. — 2° *Recueil d'airs choisis et air de Malbrough varié pour guitare*, œuvre 2e; Paris, 1792. — 3° *Méthode pour la guitare, contenant des sonates, ariettes, variations, etc.*; Paris, Lacombe, 1796. Dans le catalogue de musique de Joseph Benzon, à Venise, imp. en 1818, on trouve (p. 4) un ouvrage manuscrit qui a pour titre : *Principj con lezioni per la chitarra, grammatica prima*. Il est vraisemblable que l'auteur de ces principes est le même que François Alberti; ce qui pourrait faire croire qu'il est retourné en Italie.

ALBERTI (Le Comte d'), amateur de musique distingué, né en Lombardie vers 1820, a publié à Milan, chez Riccordi, les ouvrages suivants de sa composition : 1° *Reminiscences de la Prigione d'Edinburgo de F. Ricci, divertissement pour le piano*. — 2° *Trois motifs de la Lucia di Lammermoor*, pour piano, n°s 1, 2, 3. — 3° Réminiscences de l'opéra *Corrado d'Altamura*, de F. Ricci, pour le piano. — 4° *Tu ne saurais m'oublier*, romance avec accompagnement de piano. — 5° *Fanciulla amabile*; canzonette avec piano. — 6° *Clara*, ballade avec piano.

ALBERTI (Celso), ou selon d'autres notices *Alberto Celso*, chanteur médiocre, né en Toscane, a publié, sous le voile de l'anonyme une satyre mordante contre la célèbre cantatrice *Pasta*, dont le talent avait produit peu d'effet au théâtre Carcano de Milan en 1829. Cette pièce a paru sous le titre suivant : *Giuditta Pasta al Carcano, Poema eroi-comico in sesta rima. Canto primo.* Milano, presso Pirotta, 1829, in-12. Le second chant était à l'impression, quand l'autorité fit saisir le manuscrit et en défendit la publication. Alberti chanta dans l'année suivante à la foire de Monza, et y fut sifflé comme auteur de cette satire. Un autre petit poëme a été publié à Milan, chez Pirotta, in-12, en 1829, sous ce titre : *Il Tenore David à Milano, Sestino di Alberto Celso*. On m'a dit à Milan que le chanteur Alberti, ou Celso, n'était pas l'auteur de ces écrits, et qu'un jeune prêtre, amateur de musique et de théâtre, s'était caché sous son nom.

ALBERTINI (François), prêtre florentin, docteur en droit canon, et célèbre antiquaire, né vers la fin du quinzième siècle, florissait en 1510. A cette époque, il se rendit à Rome, où il fut chapelain du cardinal de Santa-Sabina. Parmi ses ouvrages on compte un traité *De Musica*, qui est resté manuscrit, et qui, suivant Mazzuchelli, doit se trouver dans quelque bibliothèque de Rome.

ALBERTINI (Ignace), Milanais, compositeur de musique instrumentale, vivait sous le règne de l'empereur Léopold Ier, à qui il dédia un œuvre de douze sonates pour violon. Cet ouvrage a été publié à Vienne, en 1690.

ALBERTINI (Joachim), compositeur italien et maître de chapelle du roi de Pologne, était à Varsovie en 1784. Il fit représenter l'opéra semi-seria *Il Don Giovanni*, et un intermède en langue polonaise intitulé : le *Maître de chapelle polonais*. Les opéras de sa composition les plus connus sont : 1° *Circe*, représenté à Hambourg, en 1785. — 2° *Virginia, opera seria* ; Rome, 1786. — 3° *Scipione Africano*, à Rome. en 1789. Les événements politiques de la Pologne obligèrent ce maître à se réfugier en Italie ; mais son style avait vieilli; il y eut peu de succès, et fut obligé de se livrer à l'enseignement du chant. En 1804, le prince Poniatowski le rappela à Varsovie, pour l'instruction musicale de ses enfants. Albertini alla s'y fixer avec sa famille. Il était alors âgé de soixante ans. Il mourut dans cette ville, au mois d'avril 1811.

ALBERTUS VENETUS, dominicain, qui vivait dans le seizième siècle, est cité par les PP. Quétif et Échard (*Scrip. ordin. Prædicat.*, tome 2, p. 126) comme auteur d'un *Compendium de arte musices*, qui est resté manuscrit. Il est vraisemblable que son nom était *Alberti*, et sa patrie Venise.

ALBESBY (. . . .), clarinettiste français, fut attaché vers 1795 à l'orchestre du théâtre de la Cité à Paris. On a de lui : *Premier concerto pour la clarinette* ; Paris, Sieber.

ALBEST (Raimond Kaan, chevalier d'), officier dans un régiment de hussards hongrois au service de l'empereur d'Autriche, est né à Vienne, en 1802. Élève de Mayseder pour le violon, il est un des amateurs les plus distingués de l'Allemagne sur cet instrument. Dans les voyages qu'il a faits en Italie, il s'est fait entendre chez quelques personnes de la haute société, et a toujours produit une impression très-agréable par son talent. En 1844, il était à Salzbourg et y joua dans un concert pour le monument de Mozart. On a publié de sa composition, à Vienne, une Polonaise pour le violon et des variations de bravoure, avec accompagnement d'orchestre.

ALBETTI (Joseph), chanoine de l'église cathédrale de Modène, vers le milieu du dix-huitième siècle (suivant les renseignements qui m'ont été communiqués par M. Lanzi, savant bibliographe), a publié, sans y mettre son nom, un petit écrit intitulé : *Lettera contro il canto in contrappunto ne funerali, ed il lungo giro de funerali stessi;* in-12, sans nom de lieu, d'imprimeur, et sans date. (Voy. *Dizion. di opere anon. e pseud. di Scrittori italiani, da G. M.* t. 2, p. 85).

ALBI, musicien de la chapelle de Louis XII, roi de France, dont le nom figure dans un compte de dépenses faites aux obsèques de ce prince; lequel se trouve aux archives du royaume, lettre K, n° 322.

ALBICASTRO (Henri), dont le vrai nom était Weissenburg, naquit en Suisse vers la fin du dix-septième siècle. Il servit en Espagne dans la guerre de la Succession. On a publié à Amsterdam, chez Roger, les ouvrages suivants de sa composition : 1° Sonates à trois parties, op. 1er. — 2° Quinze sonates à violon seul et basse, op. 2e. — 3° Sonates pour violon, violoncelle et basse, op. 3e. — 4° Sonates à trois parties, op. 4e. — 5° Sonates à violon seul et basse, op. 5e. — 6° *Idem.*, op. 6e. — 7° Concertos à quatre parties, op. 7e. — 8° Douze sonates à trois parties, op. 8e. — 9° Sonates pour violon et violoncelle.

ALBINI (Felice), compositeur romain, vécut dans le première moitié du dix-septième siècle. Il s'est fait connaître par les ouvrages dont voici les titres 1° *Il primo libro de musicali concerti*. Roma, ap. Robletti, 1625. — 2° *Il secondo libro de' musicali concerti*, Ibid., 1626.

Un autre musicien du nom d'*Albini* (*Vincenzo*), paraît avoir vécu, vers la fin du dix-huitième siècle, à Vienne, où il a laissé en manuscrit des *Trios pour deux violons et violoncelle*, indiqués dans le catalogue de Traeg; Vienne, 1799.

ALBINONI (Thomas), compositeur dramatique et habile violoniste, né à Venise, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, a écrit un grand nombre d'opéras qui ont été presque tous représentés dans sa ville natale. Les circonstances de sa vie sont ignorées, et l'on ne sait pas même quelle fut la direction de ses études comme instrumentiste et comme compositeur. A l'égard du mérite de ses ouvrages, l'examen que j'ai fait de quelques-unes de ses partitions m'a démontré que son style est sec, ses idées fades ou

triviales, et l'expression des paroles de la plupart de ses opéras à peu près nulle. Cependant ses compositions ont eu du succès dans leur nouveauté. Ces ouvrages ont pour titre : 1° *Palmerini*; 1694. — 2° *Il Prodigio dell' innocenza*; 1695. — 2° *Zenone, imperator d'Oriente*; 1696. — 4° *Tigrane, re d'Armenia*; 1697. — 5° *Radamisto*; 1698. — 6° *Primislas I, re di Boemica*; 1698. — 7° *L'Ingratudine castigata*; 1698. — 8° *Diomede punito da Alcide*; 1701. — 9° *L'Inganno innocente*; 1701. — 10° *L'Arte in gara con l'arte*; 1702. — 11° *La Fede tra gli Inganni*; 1707. — 12° *Astarte*; 1708. — 13° *Il Tradimento tradito*; 1709. — 14° *Ciro riconosciuto*; 1710. — 35° *Giustina* (à Bologne); 1711. — 16° *Il Tiranno Eroe*; 1711. — 17° *Le Gare generose*; 1712. — 18° *Eumene*; 1717. — 19° *Il Meleagro*; 1718. — 20° *Amor di figlio non conosciuto*; 1716. — 21° *Cleomene*; 1718. — 22° *Gli Eccessi della gelosia*; 1722. — 23° *Ermingarda*; 1723. — 24° *Marianna*; 1724. — 25° *Laodicea*; 1724. — 26° *Antigono tutore*; 1724. — 27° *Scipione nelle Spagne*; 1724. — 28° *Didone abandonata*; 1725. — 29° *Alcina delusa da Ruggiero*; 1725. — 30° *Il Trionfo d'Armida*; 1726. — 31° *L'Incostanza schernita*; 1727. — 32° *La Griselda*; 1728. — 33° *Il Concilio dei pianeti*; 1729. — 34° *L'Infedelta delusa*; 1729. — 34° *I due Rivali in amore*; 1728. — 36° *Statira*; 1730. — 37° *Gli Stratagemmi amorosi*; 1736. — 38° *Elenia*; 1730. — 39° *Ardelinda*; 1732. — 40° *Gli avvenimenti di Ruggiero*; 1732. — 41° *Candalide*; 1734 — 42° *Artamene*; 1741. Je trouve dans les notes manuscrites de feu M. De Boisgelon, qu'Albinoni avait déjà écrit, en 1690, conjointement avec Gasparini, un opéra d'*Engelberta*, qui fut joué à Venise, et dont la partition se trouve à la bibliothèque royale de Berlin, ainsi qu'un *Magnificat* à quatre voix et instruments, en *sol* mineur, du même auteur.

Albinoni a écrit aussi beaucoup de musique instrumentale. Il montrait plus de talent en ce genre que dans l'opéra; on remarque dans ses sonates, et surtout dans ses *balleti da camera*, un certain charme et une bonne facture que n'aurait pas désavoués Corelli. Ses principaux ouvrages de musique pour les instruments sont : 1° *Due e dieci sonate a tre*, op. 1er. — 2° *Sinfonie a sei e sette*, op. 2e; Venise, 1700. — 3° *Dieci e due balletti ossia sonate da camera a tre*, op. 3e. — 4° *Douze concerts à six instruments*, op. 5e. — 5° *Douze concertos pour hautbois et violon*, op. 7e. — 6° *Douze ballets pour deux violons, violoncelle et basse*, op. 8e. — 7° *Douze concerts à deux hautbois, alto, violoncelle et orgue*, op. 9e. On connait aussi de ce musicien : *Douze cantates à voix seule et basse*, op. 4e. — *Trattenimenti da camera*, consistant en douze cantates à voix seule et basse, op. 6e.

ALBINUS, écrivain sur la musique cité par Cassiodore (*De Discipl.*, p. 709. *ex edit. Paris*, 1599), et qui conséquemment vécut antérieurement au sixième siècle. Cassiodore lui donne le titre d'*illustre* (*Vir magnificus*). Il dit que le livre de cette auteur n'existait pas dans les bibliothèques de Rome, mais qu'il l'avait lu avec attention dans sa jeunesse. Au reste, il paraît que l'ouvrage d'Albinus n'était qu'un abrégé de la science de la musique fait d'après Boèce.

ALBINUS, nom sous lequel quelques écrivains du moyen âge ont cité Alcuin (*Voy.* ce nom.)

ALBINUS. Un manuscrit précieux qui se trouve dans la bibliothèque de l'université de Gand (no 171, in-fol.), contient divers traités de musique, parmi lesquels on en remarque un dont l'auteur est anonyme, et qui a pour titre : *De diversis monochordis, tetracordis, pentacordis, sextacordis, eptacordis, octocordis, etc., ex quibus diversa formantur instrumenta musicæ, cum figuris instrumentorum*. Ce traité des instruments à cordes en usage au quatorzième siècle, contient la description et les figures de ces instruments. Au nombre de ceux-ci se trouve une viole à quatre cordes, dont l'invention est attribuée à un certain *Albinus*. Quel était cet *Albinus?* en quel temps vivait-il, et quelle fut sa patrie? Voilà les questions que je me suis faites, mais sans pouvoir les résoudre. Il y a peu d'apparence que ce soit Alcuin qu'on ait voulu désigner comme l'inventeur de cet instrument, et il est moins vraisemblable encore qu'on ait voulu parler de l'ancien *Albinus* cité par Cassiodore. La viole dont l'invention est attribuée à Albinus a la forme d'une guitare, et ses quatre cordes à vide renferment l'etendue d'une octave. Elles sont accordées de la manière suivante : *ut*, *re, sol, ut*. L'auteur anonyme, en nous faisant connaître le nom de l'inventeur de cette viole, a oublié celui de l'instrument. Voici comment il s'exprime : *Aliud quoque tetracordum Albinus composuit quod....... vocavit*, etc. On se servait de l'archet pour jouer de cette viole; cet accessoire est, en effet, placé près de l'instrument dans la figure du manuscrit; mais par une singularité remarquable, la viole n'a ni touche ni chevalet.

ALBINUS (Bernard), dont le vrai nom était *Weiss*, fils d'un bourgmestre de Dessau, dans la province d'Anhalt, naquit dans cette ville, en 1653. Il étudia successivement à Brême et à Leyde, et prit le grade de docteur en médecine à l'université de cette dernière ville. Après avoir

voyagé en France, en Flandre et en Lorraine, il vint, en 1681, occuper une chaire de professeur à Francfort-sur-l'Oder. Il y fit preuve de tant de talent et de connaissances dans son art, qu'il jouit bientôt d'une grande réputation. Il devint le médecin de l'électeur de Brandebourg, qui le combla d'honneurs et de richesses. Après avoir rempli ses fonctions auprès de plusieurs princes de cette maison, il se rendit à Leyde, en 1702, et y professa la médecine, jusqu'à sa mort, arrivée le 7 septembre 1721. Au nombre de ses écrits se trouve : *Dissertatio de tarantula mira vi*; Francfort, 1601, in-4°. Il y traite de l'usage de la musique pour la guérison du mal que produit la piqûre de la tarentule.

ALBIOSO (MARIO), prêtre et chanoine de l'ordre du Saint-Esprit, naquit à Nasi en Sicile, et mourut à Palerme, en 1686. Poëte et bon musicien, il a publié : *Selva di canzoni siciliani*; Palerme, 1681, in-8°.

ALBONESIO (THÉSÉE). *Voyez* AMBROGIO.

ALBONI (MARIETTA), cantatrice célèbre, est née, en 1823, à Césena, petite ville de la Romagne. Après avoir commencé l'étude de la musique dans sa ville natale, elle alla prendre des leçons de chant à Bologne, chez Mme Bertolatti, professeur de mérite, qui a formé le talent de plusieurs autres cantatrices, lesquelles ont eu des succès sur les théâtres d'Italie. Son séjour dans cette ville lui procura l'avantage de connaître Rossini et de recevoir ses précieux conseils sur son art. Charmé par la beauté de sa voix et par la facilité de sa vocalisation, ce maître illustre lui fit étudier les rôles de contralto de ses ouvrages, et lui en transmit les pures traditions. Ainsi préparée pour la carrière de cantatrice dramatique, Mlle Alboni contracta un engagement de plusieurs années avec Merelli, directeur de plusieurs entreprises théâtrales en Italie et en Allemagne. Son début sur la scène lyrique eut lieu en 1843 au théâtre de la Scala, à Milan, dans le rôle de Miffio Orseni, de la *Lucrezia Borgia* de Donizetti. Nonobstant son inexpérience, la beauté de son organe lui fit obtenir un accueil favorable du public. Elle chanta dans la même année à Bologne, à Brescia, puis de nouveau à Milan. Bientôt après, elle parut sur le Théâtre Italien de Vienne, où ses premiers succès furent confirmés. Ce fut alors qu'à la suite de discussions d'intérêt avec l'entrepreneur Merelli, Mlle Alboni crut devoir rompre l'engagement qu'elle avait avec lui, et qu'elle partit inopinément pour Saint-Pétersbourg. Il paraît que cette excursion dans la capitale de la Russie ne répondit pas à ses espérances; car elle y resta peu de temps. Vers la fin de 1845, elle arriva à Hambourg, où elle se fit entendre dans des concerts ainsi qu'à Leipsick, à Dresde, et en Hongrie où elle se rendit en traversant la Bohême. Appelée à Rome pour le carnaval de 1847, elle y chanta la *Saffo* de Pacini avec l'*Abbadia*, le ténor *Pancani* et la basse *Valli*. Elle introduisit dans cet ouvrage l'air d'*Arsace* de la *Semiramide* de Rossini, qui fut applaudi avec enthousiasme, mais qui n'empêcha pas la chute de l'opéra. Au printemps de la même année, l'Alboni se rendit à Londres, d'après l'engagement qu'elle avait pris avec le directeur du théâtre de Covent-Garden. A cette époque, Jenny Lind attirait la foule des dilettanti au Théâtre de la Reine, et y obtenait des succès qui allaient jusqu'au délire. La lutte, jusqu'alors inégale entre les deux théâtres, prit bientôt un caractère plus sérieux par l'émotion que fit naître l'admirable sonorité de la voix de l'Alboni, son étendue de plus de deux octaves, et son égalité parfaite. Le lendemain de son début, le directeur du théâtre de Covent-Garden porta, de son propre mouvement, le traitement de la cantatrice de la somme de cinq cents livres sterling, qui avait été fixé pour la saison, à deux mille livres (cinquante mille francs). Dès ce moment commença la vogue de Mlle Alboni; mais elle ne fut décidée qu'à Paris, au mois d'octobre de la même année, lorsque l'artiste se fit entendre à l'Opéra dans trois concerts pour lesquels des avantages considérables lui avaient été assurés par l'administration de ce théâtre. Le premier air qu'elle y chanta fut celui d'*Arsace*. Dès les premières mesures du récitatif, son merveilleux organe y produisit l'effet accoutumé : son timbre, à la fois si pur, si puissant et si suave, émut d'une profonde impression l'intelligente assemblée qui l'entendait pour la première fois. Toutefois, les connaisseurs comprirent que l'effet irrésistible du chant de Mlle Alboni était le résultat des dons exquis qu'elle a reçus de la nature, et qu'il y manque essentiellement les qualités du style et le sentiment dramatique. Cette opinion, d'une part, et l'entraînement du public de l'autre, causèrent une vive agitation dans le monde musical et dans la presse. Deux mois après les concerts qui avaient produit cette émotion, la cantatrice débuta au théâtre Italien de Paris par le rôle d'*Arsace*, qui lui fournit l'occasion d'étaler dans tout leur éclat ses précieux avantages naturels. L'enthousiasme fut au comble. Puis elle chanta *Cenerentola* avec non moins de succès; mais le rôle de Malcolm, dans *La donna del Lago*, ne lui fut pas aussi favorable. L'énergie empreinte dans ce rôle exige autre chose qu'une voix, si belle qu'elle soit. On n'avait point encore on-

blié à Paris l'admirable caractère que Mme Pisaroni savait lui donner, en dépit des défauts de son organe. Le rôle de Malcolm, pour produire son effet, exige précisément les qualités dont Mlle Alboni est dépourvue, à savoir, la largeur du style, l'accent dramatique, et la chaleur de l'action.

Les événements politiques de 1848 vinrent arrêter le cours de ses succès ; comme beaucoup d'autres artistes, elle dut aller chercher en Angleterre un refuge contre les agitations révolutionnaires qui bouleversaient l'Europe. Elle reparut sur la scène de Covent-Garden dans *Tancredi* de Rossini, dans *Cenerentola*, dans *Semiramide*; et l'enthousiasme des *dilettanti* alla chaque jour *crescendo*. Recherchée pour les concerts et pour les soirées musicales de la haute noblesse, elle recueillit dans cette saison une riche moisson de guinées. La saison terminée, elle chanta dans un festival à Worcester; puis elle se rendit à Bruxelles, et y chanta dans quelques concerts où ses succès ne furent pas moindres qu'à Paris et à Londres. En 1849, le théâtre italien de Paris ayant été réorganisé, l'Alboni y fut engagée, et y brilla dans *Cenerentola*, avec Lablache et Ronconi, dans *L'Italiana in Algeri*, et dans *La Gazza-Ladra*, puis elle alla *faire* la saison de Londres, qui ne lui fut pas moins favorable. Dans l'année suivante, l'Alboni alla à Genève, et parcourut une partie de la France; elle chanta à Lyon, à Marseille, à Bordeaux, où elle joua en français dans les opéras *Charles VI*, *La Favorite*, *La Reine de Chypre* et *La Fille du Régiment*; puis elle revint à Paris, et osa y chanter le rôle de *Fidès* dans *Le Prophète*, au théâtre de l'Opéra. Le succès le plus brillant justifia sa témérité. Déjà on avait remarqué dans son jeu quelque progrès au point de vue dramatique, lorsqu'elle avait chanté, l'année précédente, le rôle de *Ninetta* dans *La Gazza-Ladra*; mais ces indices parurent plus décidés dans l'œuvre de Meyerbeer; non que l'accent vocal de la cantatrice fût devenu plus passionné, mais son action scénique y fut plus animée. En 1851, Mlle Alboni a fait un nouvel essai de son talent sur la scène de l'Opéra dans le rôle de Zerline, qu'Auber a écrit pour elle dans *La Corbeille d'Oranges*; puis elle a fait une excursion en Espagne. Enfin elle a parcouru en triomphatrice les deux Amériques, et y a été saluée par les acclamations excentriques en usage dans ces pays, pour ce qui est extraordinaire ou inconnu.

ALBRECHT (Jean-Matthieu), organiste de l'église de Sainte-Catherine à Francfort-sur-le-Mein, naquit à Auslerbehringen, en Thuringe, le 1er mai 1701. Witten, maître de chapelle à Gotha, lui donna les premières leçons de musique. Ses études terminées, il voyagea en France, où il eut occasion d'entendre les premiers organistes de ce temps, tels que Calvière, Marchand, Daquin, etc., dont il adopta la manière. Ce fut au retour de ce voyage qu'il eut sa place d'organiste à Francfort. Les succès qu'il obtint furent tels, que l'on se décida à faire construire pour lui un nouvel orgue de quarante-huit jeux, par le célèbre Jean Conrad Wegman, de Darmstadt. Aucune composition d'Albrecht n'a été imprimée; mais on connaît de lui plusieurs concertos pour clavecin, avec accompagnement, qui ont été fort applaudis dans leur nouveauté.

ALBRECHT (Jean-Guillaume), docteur et professeur en médecine, à Erfurt, né dans cette ville en 1703, fit ses études aux universités d'Iéna et de Willemberg. Il a fait imprimer à Leipsick, en 1734 : *Tractatus physicus de effectibus musices in corpus animatum*, in-8°. Mitzler a donné une notice détaillée de cet ouvrage dans sa *Bibliothèque musicale*, tome 4, pag. 23-48. Albrecht, nommé professeur à Gottingue, y mourut le 7 janvier 1736.

ALBRECHT (Jean-Laurent), poëte couronné, chanteur et directeur de musique à l'église principale de Mulhausen, en Thuringe, naquit à Goermar, près de Mulhausen, le 8 janvier 1732. Philippe-Christophe Rauchfust, organiste dans cette ville, lui donna les premières leçons de musique pendant trois mois. Il se rendit ensuite à Leipsick pour y étudier la théologie, et en 1758 il revint à Mulhausen, où il obtint les deux charges ci-dessus mentionnées, qu'il garda jusqu'à sa mort, arrivée en 1773. Albrecht est également recommandable comme écrivain didactique et comme compositeur. Ses ouvrages publiés sont : 1° *Steffani's Sendschreiben mit Zusatzen und einer Vorrede*, 2te *Auflage* (Lettres de Steffani, avec des additions et une préface, deuxième édition); Mulhausen, 1760, in-4°. Cette édition de la traduction que Werckmeister avait faite de l'ouvrage de Steffani, intitulé : *Quanta certezza habbia da suoi principj la musica*, est préférable à la première. — 2° *Gründliche Einleitung in die Anfangslehren der Tonkunst* (Introduction raisonnée aux principes de la musique); Langensalza, 1761, in-4°, 136 pages. — 3° *Urtheil in der Streitigkeit zwischen Herrn Marpurg and Sorge* (Jugement sur la dispute entre MM. Marpurg et Sorge), dans les Essais de Marpurg (*Beytræg.*), tom. 5, pag. 269. — 4° *Kurze Nachricht von dem Zustande der Kirchenmusik in Mülhausen* (Courte notice sur l'état de la musique d'église, à Mulhouse), dans le même recueil, t. 5, p. 387. — 5° *Abhandlung über*

die Frage : ob die Musik bey dem Gottesdienst zu dulden oder nicht? (Dissertation sur cette question : La musique peut-elle être tolérée dans le service divin?); Berlin, 1764, in-4°, 4 feuilles. — 6° *Versuch einer Abhandlung von der Ursachen des Hasses, welches einigen Menschen gegen die Musik von sich Bickenlasssen* (Dissertation sur la cause de l'eversion que montrent certains hommes contre la musique); Frakenhausen, 1765, in-4°. Ce petit écrit est sous la forme d'une lettre adressée à Chrétien-Gottlieb Schroeter. On attribue à Albrecht un pamphlet anonyme concernant la discussion de Marpurg et de Sorge (*voyez* ces noms) sur les bases de la science de l'harmonie; ce pamphlet a pour titre : *Gedanken eines Thuringische Tonkunslers über die Foreiligkeiten zwischen Sorge und Marpurgs* (Idées d'un musicien de la Thuringe sur les discussions entre Sorge et Marpurg); *Niemandburg* (nulle part), sans date, in-8°. Il ne faut pas confondre cet opuscule avec le jugement sur cette discussion, inséré par Marpurg dans le cinquième volume de ses essais historiques et critiques sur la musique Au surplus, Albrecht n'entendait pas mieux que les autres maîtres pris pour juges par Marpurg ces questions de théorie de l'harmonie dans lesquelles Sorge était plus près de la vérité que ses antagonistes : ce sujet était trop nouveau pour être compris alors. Albrecht a été l'éditeur des deux ouvrages d'Adlung : *Musica mechanica organædi*, et *Siebengestirn* (*voy.* Adlung); il a joint une préface au premier, avec une notice sur la vie d'Adlung. Ses compositions consistent en : 1° Cantates pour le vingt-quatrième dimanche après la Pentecôte, poésie et musique d'Albrecht, 1758. — 2° Passion selon les évangélistes; Mulhausen, 1759, in-8°. — 3° *Musikalische Aufmunterung für die Anfænger des Klaviers* (Encouragement musical pour les clavecinistes commençants); Augsbourg, 1763, in-8°.— 4° *Musikalische Aufmunterung in kleinen Klavier Stücken und Oden* (Encouragement musical consistant en petites pièces et odes pour clavecin); Berlin, 17[illegible]3, in-4°.

ALBRECHTSBERGER (Jean-Georges), savant harmoniste et organiste habile, né à Klosterneubourg, petite ville de la basse Autriche, le 3 février 1736, entra fort jeune au chapitre de ce lieu comme enfant de chœur. De là il passa à l'abbaye de Mœlk, où il fut chargé de la direction d'une école gratuite. Monn, organiste de la cour, lui enseigna l'accompagnement et le contrepoint. Devenu lui-même profond organiste, après plusieurs années d'un travail assidu, il fut appelé en cette qualité à Raab, puis à Maria-Taferl, et enfin à Mœlk, où il demeura pendant douze ans. Les ouvrages qu'il publia dans cet intervalle ayant propagé sa réputation, et la place d'organiste de la cour de Vienne étant devenue vacante, il fut désigné, en 1772, pour en remplir les fonctions. Vingt ans après, on le nomma maître de chapelle de l'église cathédrale de Saint-Étienne.

L'académie musicale de Vienne l'admit au nombre de ses membres en 1793, et celle de Stockholm en 1798 Ce savant homme est mort à Vienne le 7 mars 1809, et non en 1803, comme on l'a écrit dans le Dictionnaire historique des Musiciens (Paris, 1810). Albrechtsberger avait épousé, en 1768, Rosalie Weiss, fille de Bernard Weiss, sculpteur, et en avait eu quinze enfants, neuf fils et six filles. De ces quinze enfants, douze sont morts en bas âge. Ses meilleurs élèves sont : 1° Beethoven; 2° Jos. Eybler, premier maître de chapelle de la cour de Vienne; 3° Jean Fuss, mort à Pesth le 9 mars 1819; 4° Gænsbacher (Jean), qui a succédé à Preindl dans la place de maître de chapelle de Saint-Étienne; 5° J. N. Hummel, maître de chapelle du duc de Saxe-Weimar; 6° le baron Nicolas de Krafft, mort à Vienne le 16 avril 1818; 7° Jos. Preindl, maître de chapelle de Saint-Étienne et de Saint-Pierre, mort à Vienne le 26 octobre 1823; 8° le chevalier Ignace de Seyfried, maître de chapelle et directeur de l'Opéra de Vienne; 9° et enfin Joseph Weigl, compositeur et directeur de l'Opéra de Vienne. Haydn, Beethoven et tous les grands musiciens de l'Allemagne avaient la plus haute estime pour Albrechtsberger, qui était également recommandable comme écrivain didactique, comme organiste et comme compositeur de musique sacrée et instrumentale.

Le nombre des ouvrages sortis de sa plume est immense. Le prince Nicolas Esterhazy-Galantha possède en manuscrit les suivants : 1° Vingt-six messes, dont dix-neuf sont avec accompagnement d'orchestre, une avec orgue, et six à quatre voix, *a capella*. — 2° Quarante-trois graduels. — 3° Trente-quatre offertoires. — 4° Cinq vêpres complètes. — 5° Quatre litanies. — 6° Quatre psaumes. — 7° Quatre *Te Deum*. — 8° Deux *Veni Sancte Spiritus*. — 9° Six motets. — 10° Cinq *Salve Regina*. — 11° Six *Ave Regina*. — 12° Cinq *Alma Redemptoris*. — 13° Deux *Tantum Ergo*. — 14° Dix-huit hymnes. — 15° Un *Alleluia*. — 16° Dix morceaux tels que *de Profundis*, *Introïts*, leçons des Ténèbres et répons. — 17° *Oratorios* : les Pèlerins de Golgotha; l'Invention de la Croix; la Naissance du Christ; *Applausus musicus*; *De Nativitate Jesu*; *De passione Christi*. — 18° Neuf cantiques. — 19° Un petit opéra allemand. — 20° Quarante quatuors fugués, œuvres

1er; 2e, 5e, 7e, 10e, 11e, 16e et 19e. — 21° Quarante-deux sonates en quatuors, œuvres 14e, 18e, 20e, 21e, 23e, 24e et 26e. — 22° Trois sonates en doubles quatuors, œuvre 17e. — 23° Trente-huit quintettis pour deux violons, deux violes et basse, œuvres 3e, 6e, 9e, 12e, 15e, 22e, 25e et 27e. — 24° Sept sextuors pour deux violons, deux violes, violoncelle et contre-basse. — 25° Vingt-huit trios pour deux violons et violoncelle. — 26° Treize pièces détachées telles que sérénades, nocturnes et divertissements. — 27° Six concertos pour divers instruments, tels que le piano, la harpe, l'orgue, la mandoline et le trombone. — 28° Quatre symphonies à grand orchestre. Les ouvrages qu'Albrechtsberger a publiés sont les suivants : 1° *Fugues pour l'orgue*, œuvres 4e, 5e, 6e, 7e, 8e, 9e, 10e, 11e, 16e, 17e et 18e. — 2° *Préludes pour l'orgue*, œuvres 3e, 12e et 29e. — 3° *Fugues pour le piano*, œuvres 1er, 15e, 20e et 27e. — 4° *Dix-huit quatuors pour deux violons, alto et basse*, œuvres 2e, 19e et 21e. — 5° *Six sextuors pour deux violons, deux violes, violoncelle et contre-basse*, œuvres 13e et 14e. — 6° *Concerto léger pour le clavecin, avec accompagnement de deux violons et basse;* Vienne. — 7° *Quatuor pour clavecin, deux violons et basse;* Vienne, 1792. — 8° *Six duos pour violon et violoncelle;* Leipsick, 1803. — 9° *Quintetto pour trois violons, alto et violoncelle.* — 10° *Sonates à deux chœurs, pour quatre violons, deux altos et deux violoncelles;* Vienne, Riedl.

Les ouvrages élémentaires d'Albrechtsberger sont : 1° *Gründliche Anweisung zur composition, mit deutlichen und ausführlichen exempeln, zum selbs Unterrichte erläutert, und mit Anhange : von der Beschaffenheit und Anwendung aller jetzt üblichen mus. Instrumente*; Leipsick, 1790, in-4°. Une nouvelle édition de cet ouvrage a été publiée à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel, 1818, in-8°. Choron en a donné une traduction française sous ce titre : *Méthode élémentaire de composition, etc., enrichie d'un grand nombre de notes et d'éclaircissements*; Paris, 1814, 2 vol. in-8° Il y a eu une deuxième édition de cette traduction. Bien que méthodique et orné d'exemples assez purement écrits, ce livre n'est point à l'abri de tout reproche. L'auteur, en cherchant la concision, est tombé dans la sécheresse et l'obscurité. Quelquefois aussi, il se met en contradiction avec les principes qu'il a posés. Les parties les plus difficiles de la fugue telles que *la réponse* et les *contre-sujets*, n'y sont qu'effleurés, et les exemples ne sont point assez variés. Néanmoins, tel qu'il est, il mérite l'estime dont il jouit en Allemagne. Il a remplacé avec avantage le *Gradus ad Parnassum* de Fux, qui, basé sur la tonalité du plain-chant, s'éloigne trop du système moderne. Par tes soins qu'Albrechtsberger a mis à la rédaction de ses exemples, il a évité les défauts du *Traité de la Fugue* de Marpurg, qui n'est propre qu'à enseigner le style instrumental. — 2° *Kurzgefasste Methode den Generalbass zu erlernen* (Méthode abrégée d'accompagnement); Vienne, 1792. — 3° *Klaviers-chule für Anfænger* (École du clavecin pour les commençants); Vienne, 1800. — 4° *Ausweichungen aus C dur und C moll in die übungens Dur-und moll-Tœne* (Passages des tons d'ut majeur et d'ut mineur dans tous les tons majeurs et mineurs); Vienne, Leipsick et Bonn. La deuxième partie de cet ouvrage, intitulée : *Inganni (Trugschlüsse) für die Orgel oder Piano-Forte*, contient toutes les feintes de modulation. La troisième partie a pour titre : *Unterricht über den Gebrauch der verminderten und überm. Intervallen* (Instruction sur l'usage des intervalles augmentés et diminués); Leipsick, Peters. Le chevalier de Seyfried a publié une édition complète des œuvres théoriques d'Albrechtsberger, sous ce titre : *J. G. Albrechtsberger's sammtliche Schriften über Generalbass, Harmonie-Lehre, und Tonsetzkunst zum Selbstunterrichte;* Vienne, Antoine Strauss, 3 vol. in-8°, sans date.

ALBRICI (Vincent), compositeur et organiste, né à Rome le 26 juin 1631, fut d'abord au service de Christine, reine de Suède. Il se trouvait à Stralsund en 1660. De là il passa à Dresde, comme vice-maître de chapelle de l'électeur de Saxe, Jean Georges II, poste qu'il occupait encore en 1664. Cette chapelle ayant été réformée à la mort de l'électeur, Albrici se rendit à Leipsick, où il devint organiste de l'église Saint-Thomas. En 1682 il fut appelé à Prague comme directeur de musique de l'église Saint-Augustin. Il mourut dans cette ville quelques années après. Ses compositions connues sont : 1° *Te Deum* à deux chœurs, deux violons, viole, violoncelle, basson, quatre trompettes, trois trombones et timbales. — 2° *Kyrie* à huit voix. — 3° Messe à huit voix. — 4° *Symbolum Nicœum* à quatre voix, trompettes et timbales. — 5° Le cent cinquantième psaume à quatre voix avec trompettes et timbales. — 6° *Conc. moveantur cuncta sursum* — 7° *Conc. anima nostra*, etc.

ALBUZIO ou ALBUZZI, du latin *Albutius* (Jean-Jacques), luthiste et compositeur, né à Milan, vécut dans la première moitié du seizième siècle. On trouve des pièces de sa composition dans les recueils qui ont pour titres : 1° *Intabolatura de Leuto, de diversi autori novamente stampata; in Milano, per J. Antonio Casti-*

liono, 1536, petit in-4° oblong. — 2° *Hortus Musarum, in quo tanquam flosculi quidam selectissimarum Carminum collecti sunt ex optimis quibusque auctoribus*, etc.; Lovanii, apud Phalesium bibliopolam juratum, 1552. Ce dernier recueil contient des fantaisies, des motets, des chansons et des danses arrangées pour le luth.

ALBUZZI TODESCHINI (Thérèse), célèbre cantatrice, dont la voix était un beau contralto, naquit à Milan le 20 décembre 1723; elle fut longtemps au service de la cour de Dresde, où elle chantait les premiers rôles. Elle mourut à Prague, le 30 juin 1760.

ALCAROTTI (Jean-François), compositeur, naquit à Novarre, dans le Piémont, vers 1536, et fut organiste à l'église de Como. On connaît sous son nom : *Il primo libro de' Madrigali a cinque e sei voci ;* in Venezia, appresso Antonio Gardano, 1567, in-4° obl. Le deuxième livre a pour titre : *Madrigali a cinque et sei voci con doi dialoghi a otto ;* ibid., 1569, in-4° obl.

ALCÉE, poëte musicien de l'ancienne Grèce, né à Mytilène, dans l'île de Lesbos, vécut dans la 44e olympiade (604 ans avant J.-C.), suivant la chronique d'Eusèbe. Contemporain de Sapho, il paraît l'avoir aimée, si l'on en juge par un vers cité dans la Poétique d'Aristote. Horace et Quintilien ont accordé des éloges magnifiques au génie poétique et à la versification d'Alcée. On sait qu'il fut l'inventeur du vers *alcaïque*, auquel il a donné son nom. Ce vers a quatre pieds et une césure. Il se mesure ainsi :

cés.
˘ – | ˘ – | – | – ˘ ˘ | – ˘ ˘ |

Les deux premiers pieds sont des *ïambes ;* puis vient la césure, et le vers finit par deux *dactyles.* Quelquefois le premier pied est un *spondée*, le second un *ïambe*, la césure est brève, et les deux derniers pieds sont dactyles, de cette manière :

cés.
– – | ˘ – | ˘ | – ˘ ˘ | – ˘ ˘ |

Aucun de ces mètres ne répond ni à un rhythme régulier de la musique, ni même à une mesure musicale du temps ; car dans la première forme, on a :

cés.
3/4 ♩ 𝅗𝅥 | ♩ 𝅗𝅥 | 2/4 𝅗𝅥 | ¢ 𝅗𝅥 ♩ ♩ | 𝅗𝅥 ♩ ♩ |

et dans l'autre :

cés.
¢ 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 3/4 ♩ 𝅗𝅥 | ♩ | ¢ 𝅗𝅥 ♩ ♩ | 𝅗𝅥 ♩ ♩ |

Mais le mètre de l'ancienne poésie grecque absorbait le rhythme musical sans rien perdre de l'harmonie, parce que cette harmonie était dans la langue elle-même. On ne peut mettre en doute le charme qu'avaient pour les anciens les chants d'Alcée construits sur ces mesures; car Horace en parle avec enthousiasme dans la treizième ode du deuxième livre, où sont ces beaux vers :

Quam pene furvæ regna Proserpinæ,
Et judicantem vidimus Æacum,
Sedesque discretas piorum, etc.

« Que j'ai été près de voir le royaume de la « sombre Proserpine, Éaque et son tribunal, les « demeures écartées des âmes pieuses, et Sapho « se plaignant sur les cordes éoliennes des « jeunes filles de sa patrie, et vous, Alcée, avec « un plectre d'or (1), chantant d'un ton plus « mâle les dangers de la mer, les douleurs de « l'exil, et les maux de la guerre !

« Les ombres les écoutent tous deux et admirent ces chants dignes d'un religieux silence; « mais la foule compacte du vulgaire prête une « oreille plus attentive aux récits des combats et « des tyrans détrônés.

« Faut-il s'en étonner, puisqu'à ces chants divins, le monstre aux cent têtes, immobile, « stupéfait, baisse ses noires oreilles ; puisque les « serpents enlacés aux cheveux des Euménides « tressaillent de ravissement?

« Prométhée et le père de Pélops trouvent dans « ces doux accents l'oubli passager de leurs « maux ; Orion lui-même ne songe plus à poursuivre les lions et les lynx timides. »

Plutarque nous apprend que la tradition des chants d'Alcée se conserva longtemps chez les Grecs. Malheureusement, la dignité de caractère et le courage n'égalaient pas le génie chez ce grand poëte. Après avoir poursuivi de sa verve satirique Pittacus, tyran de sa patrie, mis au rang des sept Sages de la Grèce; après avoir pris les armes contre lui, il eut la lâcheté de les jeter dans le combat, de fuir, et, tombé dans les mains de son ennemi, d'accepter de lui et la vie et la liberté. Alcée avait composé des hymnes, des odes, des satyres politiques, et des poëmes des-

(1) *Plectrum*, plectre, crochet dont se servaient les poëtes pour pincer les cordes de la lyre ou de la cithare, afin de guider les intonations de leur voix suivant les modes analogues aux mètres de leurs vers. Les traducteurs français rendent souvent ce mot par *archet ;* mais on n'a jamais joué de la lyre ni de la cithare avec l'archet; car l'archet, inconnu à l'ancienne Égypte, à la Grèce, aux Romains, est originaire de l'Inde et des contrées septentrionales de l'Europe. Quintilien nous apprend qu'on donnait avec raison le plectre d'or à Alcée, dans la partie de ses œuvres dirigée contre les tyrans : *Alcæus in parte operis aureo plectro merito donatur, qua tyrannos insectatur.* (Lib. X, c. I.)

tinés à célébrer Bacchus, Vénus et l'Amour. Il ne nous reste de tout cela que quelques fragments conservés par Athénée et par Suidas.

ALCIMAS ZMURNIUS, joueur de trompette dans l'antiquité. Son nom nous est parvenu dans une inscription rapportée par Muratori (*Nov. Thesaur. vet. Inscr.*, t. 1, p. 936); la voici :

ALCIMAS
ZMYRNIVS
TVBOCANTIVS.

ALCMAN, poëte-musicien, naquit à Sardes d'un père nommé Damas ou Titare, et fut mené dans son enfance à Sparte, où il fut élevé dans un quartier de cette ville nommé *Messoa*, ce qui l'a fait passer pour Lacédémonien. On croit qu'il a vécu depuis la vingt-septième jusqu'à la quarantième olympiade. Héraclide de Pont assure qu'Alcman fut dans sa jeunesse esclave d'un Lacédémonien nommé Agésidas; mais qu'il mérita par ses bonnes qualités de devenir l'affranchi de son maître. Il fut excellent joueur de cithare, et chanta ses poésies au son de la flûte. Clément d'Alexandrie lui attribue la composition de la musique destinée aux danses des chœurs. Athénée dit que ce musicien fut un des plus grands mangeurs de l'antiquité. Son tombeau se voyait encore à Lacédémone au temps de Pausanias.

ALCOCK (Jean), docteur en musique, né à Londres le 11 avril 1715, entra, à l'âge de sept ans, comme enfant de chœur, à l'église de Saint-Paul, sous la direction de Ch. King; et, lorsqu'il en eut atteint quatorze, on le plaça comme élève sous Stanley, qui, bien qu'il n'eût alors que seize ans, était organiste des églises de Saint-André, d'Holborn et du Temple. En 1735, Alcock devint organiste de l'église de Saint-André à Plymouth, dans le Devonshire. Cinq ans après son arrivée dans ce lieu, il fut invité à prendre possession de la place d'organiste de Reading, où il se rendit au mois de janvier 1742. Celle d'organiste de l'église cathédrale de Lichtfield étant devenue vacante en 1749, on la réunit à celle de premier chantre et de maître du chœur, en faveur d'Alcock; mais en 1760 il se démit de la place d'organiste, ainsi que de celle de maître de chœur, et ne conserva que celle de premier chantre. Il s'était fait recevoir bachelier en musique à Oxford, en 1755; dix ans après il prit ses degrés de docteur à la même université. Le reste de la longue carrière de cet homme respectable s'écoula tranquillement à Lichtfield, où il est mort au mois de mars 1806, âgé de quatre-vingt-onze ans. Il n'avait cessé jusqu'au dernier moment de remplir avec exactitude les devoirs de sa place, quoique le doyen de Lichtfield l'eût invité plusieurs fois à prendre quelque repos. Pendant son séjour à Plymouth, il avait publié *six suites de leçons de piano*, et *douze chansons;* ces ouvrages furent suivis d'une suite de psaumes, antiennes et hymnes, composés pour les enfants de la charité, et d'une collection d'anciens psaumes à quatre parties, le tout publié à Reading. En 1753 il publia un service complet de musique d'église, sous ce titre : *Morning and Evening service, consisting of a* Te Deum, Jubilate, Kyrie eleyson, *etc.; for three, four, five and six voices*. Cet ouvrage est devenu rare. Déjà en 1750 Alcock avait fait paraître de sa composition six concertos à sept parties pour quatre violons, alto, violoncelle et basse continue pour le clavecin. Une collection de trente six antiennes de sa composition parut en 1771. Vingt ans s'écoulèrent entre cette publication et celle de son *Harmonia Festi*, collection de canons, airs et chansons. Alcock, ayant recueilli cent six psaumes de divers auteurs, les arrangea à quatre parties, et les publia en 1802, sous le titre de *Harmony of Sion*. Outre ces ouvrages, les catalogues de Preston et de Cabusac indiquent encore les suivants : 1° *Te Deum and Jubilate*. — 2° *Magnificat et Nunc dimittis*, 1797. — 3° *Strike ye Seraphic Hosts, hymn for Christmas Day*. — 4° *Trois trios pour deux violons et basse*.

ALCUIN, écrivain célèbre du huitième siècle, né en Angleterre dans la province d'York, fut disciple de Bède et d'Ecbert, archevêque d'York. Après avoir été diacre, il devint abbé de Canterbury. Charlemagne, ayant eu occasion de le voir à Parme, l'engagea à se fixer en France. Il lui donna les abbayes de Ferrières et de Saint-Loup, le fit son aumônier, et prit de lui des leçons de ce qu'on appelait alors la rhétorique, de dialectique et des autres arts libéraux. Dans la suite, il lui donna encore l'abbaye de Saint-Martin de Tours. Alcuin, devenu vieux, désira se retirer de la cour; il demanda son congé, qu'il n'obtint qu'en 801. Alors il se dépouilla de tous ses bénéfices, et se retira dans son abbaye de Saint-Martin, où il mourut le 19 mai 804, âgé de près de soixante-dix ans. Ses œuvres ont été recueillies par André Duchesne; Paris, 1617, in-fol.; et Froben, prince-abbé de Saint-Emmerande, en a donné une édition beaucoup plus ample à Ratisbonne en 1777, 2 vol. in-fol. On y trouve un traité *De septem artibus liberalibus :* cet ouvrage est incomplet; il n'en reste que la rhétorique, la dialectique et une partie de la logique; la musique et les autres parties sont perdues. On y trouve aussi un traité séparé *De Musica*.

ALDAY (....), nom d'un famille de musiciens qui a eu de la réputation en France.

Alday, le père, né à Perpignan, en 1737, fut d'abord secrétaire d'un grand seigneur, qui le mena en Italie. Là il apprit à jouer de la mandoline. Ayant acquis un certain degré d'habileté sur cet instrument, il s'établit d'abord à Avignon, où il se maria; puis il alla se fixer à Paris, où il donna des leçons de son instrument Il eut deux fils qui naquirent, l'un en 1763, l'autre, l'année suivante. Tous deux furent violonistes. Le premier, connu sous le nom d'*Alday l'aîné*, n'était âgé que de huit ans lorsqu'il joua de la mandoline au concert spirituel. Il s'y fit entendre comme violoniste en 1783, et y reparut en 1789, dans une symphonie concertante pour deux violons, de sa composition, qu'il joua avec son frère. Vers le même temps il publia sa première *Symphonie concertante* en *ut*, pour deux violons et alto, Paris, Sieber. Cet ouvrage fut suivi de la *symphonie concertante* pour deux violons qu'il avait fait entendre au concert spirituel. Celle-ci a été gravée à Amsterdam, chez Hummel. Alday s'est fixé à Lyon vers 1795, et s'y est fait marchand de musique. Il a publié depuis cette époque un œuvre de quatuors pour deux violons, alto et basse (Paris, Pleyel), et des airs variés avec accompagnement de basse. On a aussi sous son nom : *Méthode de violon, contenant les principes détaillés de cet instrument, dans lesquels sont intercallés seize trios pour trois violons, six duos progressifs, six études et des exercices pour apprendre à moduler*. Lyon, Cartoux, in-4°. Il a été fait plusieurs éditions de cet ouvrage.

Le frère de cet artiste, connu sous le nom d'*Alday le jeune*, fut un violoniste beaucoup plus habile que l'aîné. Il passe pour avoir reçu des leçons de Viotti, dont il avait adopté la manière. Il se fit entendre avec succès au concert spirituel jusqu'en 1791, époque où il passa en Angleterre. En 1806, Alday a été nommé directeur de musique à Édimbourg. Ses concertos de violon ont eu un succès de vogue dans la nouveauté; mais ils sont maintenant oubliés. Ceux qu'il a publiés sont : 1° Premier concerto, en *ré;* Paris, Imbault. — 2° Deuxième *idem*, en *si* bémol, et troisième *idem*, en *la ;* Paris, Sieber. — 3° Quatrième *idem*, en *ré ;* Paris, Imbault. On connaît aussi de ce violoniste : deux œuvres de *Duos pour deux violons ;* Paris, Decombe; des *Mélanges pour deux violons ;* Paris, Leduc, des *Airs variés pour violon et alto*, Paris, Imbault, et des *trios pour deux violons et basse*, Londres, Lavenu.

ALDÉRINUS (Cosme), compositeur suisse qui florissait vers le milieu du seizième siècle, a publié : *LVII hymni sacri, quatuor, quinque et sex voc.*; Berne, Apiarius, 1553, in-4°, oblong.

ALDERWELT (L. A. van), pianiste hollandais, né à Rotterdam vers 1780, a publié pour son instrument : 1° Sonate, Rotterdam, Plattner. — 2° Pot-pourri sur des thèmes connus *ibid.;* — 3° Variations sur l'air hollandais : *Daar ging* een *Pater ;* Amsterdam, Steup.

ALDHELM, fils de Kentred, et neveu d'Inas, roi des Saxons occidentaux, fut élevé dans le monastère de Saint Augustin de Canterbury, devint abbé de Malmesbury, et ensuite évêque de Sherburn, aujourd'hui Salisbury. Il mourut le 20 mai 709. Il avait composé des chansons, *Cantiones Saxonicæ*, qu'il était dans l'usage de chanter lui-même au peuple pour lui faire goûter la morale qu'elles contenaient. Gerbert (*De Cantu et Musica sacra*, t. I, p. 202), nous a conservé un échantillon de ses compositions, qu'il a tiré d'un manuscrit du neuvième siècle. Guillaume de Malmesbury a écrit la vie d'Aldhelm; elle se trouve dans les *Acta S. O. Benedict.*

ALDOVRANDINI (Joseph-Antoine-Vincent), académicien philharmonique et maître de chapelle honoraire du duc de Mantoue, naquit à Bologne vers 1665. Il fit ses études musicales sous la direction de Jacques Perti. Admis comme membre de l'Académie des philharmoniques de Bologne en 1695, il en fut prince en 1702. On a de lui les ouvrages suivants : 1° *Dofni*, à Bologne, en 1696. — 2° *Gl' inganni amorosi scoperti in villa ;* à Bologne, en 1696. — 2° (bis) *Ottaviano*, écrit à Turin, en 1697. — 3° *Amor torna in cinque al cinquanta, ovvero Nozz' dlà Flippa, e d' Bedette*, opéra comique dans le patois Bolonais, en 1699 — 3° (bis) *L'Orfono*, à Naples, au carnaval de 1699. — 4° *Le due Auguste*, à Bologne, en 1700. — 5° *Pirro*, à Venise, en 1704. — 6° *La Fortezza al Cimento*, à Venise, 1699. — 7° *Cesare in Alessandria;* Naples, 1700. — 8° *Semiramide;* à Gênes 1701. — 9° *I tre Rivoli al soglio;* à Venise, en 1711. On connaît aussi quelques œuvres de musique sacrée et instrumentale de sa composition : le premier, sous le titre *Armonia sacra*, contient dix motets à deux et trois voix, avec violons, Bologne, 1701, in-fol.; le deuxième, *Cantate a voce sola*, Bologne, 1701, in-4° oblong; le troisième, intitulé : *Concerti sacri a voce sola con violini, opera 3a*, Bologne, Silvani 1703, in-fol., consiste en dix motets à voix seule avec deux violons; son œuvre 5e, composé de sonates à trois parties, a été gravé à Amsterdam, sans date. Enfin, Aldovrandini s'est rendu recommandable par l'oratorio de *S. Sigismondo*, dont la poésie a été publiée sous ce titre : *S. Sigismondo, re di Borgogna, oratorio consecrato all' Eminentiss. e Reverend. Principe il sig. card. Ferd. d'Adda*,

dignissimo legato di Bologna, fatto rappresentare du' signori nottari nel foro civile di Bologna, nella loro sala magnificamente apparata, in occasione della generale processione del santissimo sacramento della parrochiale di S. G. Battista de RR. Monaci Celestini, poesia del sig. Gio. Battista Monti, notaro collegiato, musica del sig. Giuseppe Aldovrandini, maestro di cappella di onore del serenissimo Duca di Mantova, il dì primo di giugno 1704.

ALDRICH (Henri), doyen de l'église du Christ à Oxford, naquit à Westmeinster en 1647. Il fit ses premières études dans cette ville, sous le docteur Richard Busby; en 1662 il fut admis au collége d'Oxford, où il prit les degrés de maître ès arts, le 3 avril 1669. Il entra ensuite dans les ordres, et devint professeur au collége d'Oxford, chanoine de l'Église du Christ, et enfin docteur en théologie. Il mourut le 14 decembre 1710. Au milieu de tous ses travaux il cultiva la musique avec succès. Il avait rassemblé une nombreuse collection des œuvres des plus célèbres compositeurs, tels que Palestrina, Carissimi, Vittoria, etc., sur lesquelles il arrangea les paroles anglaises des psaumes et de beaucoup d'antiennes.

Il avait formé le projet d'écrire plusieurs traités sur la musique, et avait jeté ses idées dans diverses dissertations renfermées en deux recueils manuscrits, qui ont été déposés dans la bibliothèque du Collége du Christ à Oxford. En voici les titres d'après Burney : 1° *Theory of organ-building, in which are given the measures and proportions of its several parts and pipes* (Théorie de la construction de l'orgue, etc.). — 2° *Principles of ancient Greek Music* (Principes de l'anciennes musique grecque). — 3° *Memorandums made in reading ancient authors, relative to several parts of Music and its effects* (Extraits des anciens auteurs, relatifs aux diverses parties de la musique et de ses effets). — 4° *Uses to which Music was applied by the ancients* (Usages auxquels la musique fut employée par les anciens). — 5° *Epithalamium*. — 6° *Excerpta from Père Menestrier; proportions of Instruments; exotic Music* (Extraits du Père Menestrier; proportions des instruments; musique exotique). — 7° *Argument of ancient and modern performance in Music* (Comparaison de l'exécution musicale ancienne et moderne). — 8° *Theory of modern musical Instruments* (Théorie des instruments de musique modernes). — 9°, 10° et 11°, *dito*. — 12° *Miscellaneous papers concerning different points in the theory and practice of Music* (Papiers divers concernant différents points de la théorie et de la pratique de la musique). — 13° *On the construction of the Organ* (Sur la construction de l'orgue). — 14° *Fragment of a treatise on Counterpoint* (Fragments d'un traité de contre-point).

Le docteur Aldrich a composé plusieurs offices pour l'Église, et un grand nombre d'antiennes qui sont restées en manuscrit, et dont l'Académie de musique ancienne, de Londres, possède une grande partie. Dans le *Pleasant musical Companion*, imprimé en 1726, on trouve deux morceaux de sa composition, l'un : *Hark the bonny Christ-Church Bells*; l'autre intitulé : *A Smoking Catch*, pour être chanté par quatre hommes fumant leur pipe, d'une exécution difficile, et d'un effet piquant.

ALDRIGHETTI (Antoine-Louis), fils d'Aldrighetto Aldrighetti, médecin et philosophe, naquit à Padoue le 22 oct. 1600. Il fut professeur de droit à l'université de Padoue, et mourut le 24 août 1668. Parmi ses ouvrages on trouve : *Ragguatia di Parnasso tra la musica e la poesia*; Padoue, 1620, in-4°.

ALECTORIUS (Jean), musicien allemand, vécut dans la première moitié du seizième siècle. Il n'est connu que par une collection de pièces mêlées et de motets qui a pour titre : *Officia Paschalia, de Resurrectione et Ascensione Domini; Vitebergæ, apud Georgium Rhau*, 1539. On y trouve quelques morceaux de sa composition avec d'autres de J. Galliculus, d'Adam Reneru, de G. Förster, de J. Walther, de C. Rein, et de J. Zacharias.

ALEM (Pierre d'), compositeur flamand dont parle Cerreto (*Prattica musicale*, lib. 3. p. 156) comme d'un artiste de grande valeur. Il vécut très-longtemps à Naples, et s'y trouvait encore en 1601. Je ne connais pas d'ouvrage imprimé de ce maître.

ALEMBERT (Jean-le-Rond d'), philosophe et géomètre célèbre, naquit à Paris le 16 novembre 1717, et fut exposé sur les marches de l'église de Saint-Jean-le-Rond, dont on lui donna le nom. On sait maintenant qu'il devait le jour à madame de Tencin, célèbre par son esprit et sa beauté, et à Destouches, commissaire provincial d'artillerie. Son père, voulant réparer l'abandon où il le laissait, lui assura 1200 livres de rentes peu de jours après sa naissance. Les études dans lesquelles on le dirigea avaient pour but de lui faire embrasser une profession honorable, telle que celle d'avocat, ou de médecin; il les essaya toutes deux; mais son génie le destinait aux mathématiques, qu'il apprit seul, et auxquelles il doit sa gloire la plus solide. Ses

travaux, qui lui valurent l'entrée des Académies des sciences de Paris et de Berlin, de l'Académie française, et de presque toutes les sociétés savantes de l'Europe, n'étant pas de l'objet de cet ouvrage, nous allons le considérer seulement sous le rapport de l'influence qu'il eut sur la musique en France.

« Rameau, » dit Choron, « avait publié « en 1722 son traité d'harmonie, qui ne fit pas « d'abord beaucoup de bruit, parce qu'il était « lu de peu de personnes. D'Alembert, géomètre « profond, à qui l'on devait la solution du pro- « blème des cordes vibrantes, entreprit de met- « tre les idées de Rameau à la portée des lecteurs « ordinaires. En 1752, il publia les éléments de « musique théorique et pratique, et donna l'ap- « parence de l'ordre et de la clarté à un sys- « tème essentiellement vicieux. Ce système, « qui a retardé les progrès de la musique en « France, y est aujourd'hui rejeté par les bons « théoriciens. » Cet ouvrage a eu quatre éditions; la première a paru sous ce titre : *Éléments de musique théorique et pratique, suivant les principes de M. Rameau, éclaircis, développés et simplifiés*, Paris, 1752, in-8°. On en trouve l'analyse dans le Mercure de mai 1752. La seconde édition, augmentée de quelques éclaircissements, fut publiée à Paris en 1759, 1 vol. in-8°. La troisième édition a paru à Lyon en 1762, 1 vol. in-8°. La quatrième est de Lyon, 1779, 1 vol. in-8°. Marpurg en a donné une traduction allemande sous ce titre. *Systematiche Einteilung in die musikalische Setztunsk, nach den Lehrsætzen des Herrn Rameau, aus dem Franzœsischen übersetzt, und mit Anmerkungen vermehret von F. W. Marpurg*; Leipsick, 1757, in-4°.

On a aussi de d'Alembert : 1° *Recherches sur la courbe que forme une corde tendue* mise en *vibration*, dans les mémoires de l'académie de Berlin, ann. 1747 et 1750. — 2° *Recherches sur les vibrations des cordes sonores avec un supplément sur les cordes vibrantes*, dans ses opuscules mathématiques (Paris, 1761 et années suivantes), tom. 1 et 4.— 3° *Sur la vitesse du son*, avec trois suppléments; *ibid.* Dans ses *Mélanges de littérature et de philosophie*, 5 vol. in-12, Amsterdam, 1767, 1770 et 1773, on trouve un *Traité sur la liberté de la musique*. Cet opuscule a été réimprimé dans les *Œuvres philosophiques, historiques et littéraires* de d'Alembert, Paris, Bastien, 1805, 18 vol. in-8°, et Paris, Bossange frères, 4 vol in-8°. D'Alembert a fait insérer dans le *Mercure* du mois de mars 1762, une *Lettre à M. Rameau, pour prouver que le corps sonore ne nous donne et ne peut nous donner par lui-même aucune idée des proportions*. Cet opuscule est rempli d'une bonne et saine critique sur l'objet en question.

ALEOTTI (Rafaella-Argenta), religieuse augustine, naquit dans le duché de Ferrare. Guarini (*Istoria delle chiese di Ferrara*, p. 376) et F. Borsetti (*Hist. gymn.*, Ferrare, p. 11, lib. 5, p. 464), disent qu'elle a fait imprimer des motets et des madrigaux dont ils n'indiquent ni la date ni le lieu. Il est vraisemblable qu'elle était de la famille de Jean-Baptiste Aleotti, célèbre architecte et ingénieur, et que le nom d'*Argenta*, joint au sien, est celui d'un bourg du duché de Ferrare, d'où cette famille était originaire.

ALEOTTI (Victoire), seconde fille du célèbre architecte Jean-Baptiste Aleotti, naquit vers 1570. Dès l'âge de cinq ans elle montra de grandes dispositions pour la musique. Elle assistait aux leçons qui étaient données à sa sœur par Alexandre Milleville, et son talent naturel se développa si bien dans cette audition, qu'à l'âge de six ans elle jouait déjà fort bien d'une espèce de clavecin qu'on appelait alors *Arpicordo*. Convaincus de la bonté de son organisation musicale, ses parents la confièrent aux soins d'Hercule Pasquino, qui lui fit faire de rapides progrès dans le chant et dans le contrepoint. Au bout de deux ans, Pasquino conseilla de l'envoyer au couvent de Vitti, renommé pour les études musicales; elle y entra en effet, et prit tant de goût à la vie monastique qu'elle voulut terminer ses jours dans ce couvent. Son père a fait imprimer un recueil de vingt et une pièces qu'elle avait composées sur des vers de Guarini, sous le titre de *Ghirlanda di madrigali a quattro voci*; Venise, 1593, in-4°.

ALESSANDRA (Catherine), dame de Pavie, se distingua comme compositeur au commencement du dix-septième siècle. On connaît sous son nom : *Motetti a 2 e 3 voci*, op. 2. *aggiuntovi uno Canzon francese a 4, e le litanie della B-V. a 6 del Reverendo D. Benedetto Rè, suo maestro di contrappunto, Milano, presso l'Erede di Simone Vini e Filippo Lomazzo*, 1609.

ALESSANDRI (Jules d'), chanoine de la cathédrale de Ferrare, dans la première moitié du dix-huitième siècle, a écrit la musique d'un Oratorio à cinq voix intitulé *Santa Francesca Romana*. La partition manuscrite de cet ouvrage est à la bibliothèque de Berlin.

ALESSANDRI (Gennaro d'), maître de chapelle, né à Naples en 1717, est connu par la musique de plusieurs opéras, parmi lesquels

on cite *Ottone*, qui fut joué à Venise en 1740.

ALESSANDRI (Felice), né à Rome en 1742, fut élevé dans les conservatoires de Naples. Il était fort jeune lorsqu'il se rendit à Turin, où il fut attaché pendant deux ans comme claveciniste et compositeur. Il vint ensuite à Paris, et y demeura quatre ans. Dans cet intervalle, il donna au concert spirituel quelques morceaux qui furent applaudis. De retour en Italie en 1767, il y écrivit l'opéra d'*Ezio*, pour Vérone, ensuite, *Il Matrimonio per concorso*, dans la même année, à Vienne; et au commencement de 1768, *L'Argentino*. Peu de temps après, ayant épousé une cantatrice nommée Guadagni, il partit avec elle pour Londres, où il donna, en 1769, *La Moglie fedele*, *Il Re alla caccia*. En 1773 il fut appelé à Dresde pour y composer *L'Amore soldato*. Il alla ensuite à Pavie, où il écrivit *Creso*, en 1774. Rappelé à Londres, il y composa pendant l'année 1775 *La Sposa persiana*, *La Novità*, et, en société avec Sacchini, *La Contadina in corte*. De retour en Italie, il donna successivement *Calliroe*, à Milan, en 1778; *Venere in Cipro*, dans la même ville, au carnaval de 1779; *Attalo*, à Florence, en 1780; *Il vecchio Geloso*, à Milan, en 1781; *Demofoonte*, à Padoue, en 1783; *Il Marito geloso*, à Livourne, en 1784; *Artaserse*, à Naples, en 1774; *I Puntigli gelosi*, à Palerme, en 1784; *I due fratelli*, à Cassel, en 1785; *La Finta Principessa*, à Ferrare, en 1786. Immédiatement après avoir écrit cet ouvrage, Alessandri partit pour la Russie, dans l'espoir d'être engagé comme compositeur de la cour; mais il ne réussit point dans son dessein, et il fut obligé de donner à Pétersbourg des leçons de chant pour vivre. Il retourna en Italie vers la fin de 1788 et composa pour le théâtre de Vienne *Pappa Mosca*. L'année suivante il alla à Berlin, et eut le bonheur d'être nommé par le roi de Prusse second maître de chapelle, aux appointements de 3,000 thalers. Le succès éclatant qu'obtint son opéra *Il ritorno d'Ulisse*, en 1790, au grand théâtre de Berlin, sembla justifier cette faveur. La pièce qu'il fit représenter ensuite à Potsdam fut l'opéra-bouffe intitulé : *La Compagnia d'opera in Nanchino*, dont le sujet était une satire amère du personnel du théâtre royal en 1788, et des cabales qui s'y tramaient. Cet ouvrage lui fit beaucoup d'ennemis, qui se vengèrent en faisant siffler son *Dario*, représenté au grand théâtre de Berlin en 1791. Ils ne s'en tinrent point là. La critique berlinoise attaqua d'abord avec violence Filistri, auteur de libretti, et déchira ensuite la musique d'Alessandri. On fit ressortir la faiblesse d'invention de cette musique, la monotonie des récitatifs, la manière lâche et incorrecte qu'on remarque dans les chœurs, etc. Quant à ce qui se trouvait de bon dans cet opéra, on prétendit qu'Alessandri l'avait pillé dans les ouvrages des autres compositeurs. Ces attaques réitérées produisirent leur effet; dans l'été de 1792, le roi retira au compositeur le poëme d'*Alboin*, qui lui avait été confié pour en faire la musique, et lui donna son congé, sans égard pour l'engagement qu'il avait contracté. Accablé de chagrin par sa disgrâce, Alessandri quitta Berlin dans le même temps; on ignore ce qu'il est devenu depuis lors.

ALESSANDRINI (...) compositeur dramatique italien, vivait dans sa patrie vers les premières années du dix-huitième siècle. Il n'est connu que par deux partitions d'opéras-bouffes qui ont pour titre *La Finta Principessa*, et *Il vecchio Geloso :*

ALESSANDRO ROMANO, surnommé *della Viola*, à cause de son habileté sur cet instrument, fut reçu comme chanteur à la chapelle du Pape en 1560. Il s'est fait connaître par des motets et des chansons à plusieurs voix, et a écrit aussi pour divers instruments et particulièrement pour la viole. On trouve de ce musicien, à la bibliothèque royale de Munich : 1° *Canzoni alla Napoletana, a cinque voci; libro primo et secundo; In Venezia, oppresso Girolamo Scotto*, 1572-1575, in-4°. — 2° *Le Sirene, el secondo libro di madrigali a cinque voci*; ibid., 1577, in-4°. Il y a aussi des morceaux d'Alessandro Romano dans le recueil intitulé : *Delle Muse Libri III a cinque voci, composti da diversi eccelentissimi Musici*, etc.; *in Venezia, Ant. Gardano*, 1555-1561, in-4° obl.

ALESSANDRO (Louis), compositeur de musique sacrée, naquit à Sienne en 1736. En 1786 il fut nommé maître de chapelle à la cathédrale de Sienne, où il mourut le 29 janvier 1794. Il a écrit beaucoup de messes, de vêpres et de motets qui sont estimés en Italie.

ALESSI (Jean), maître de chapelle de la cathédrale de Pise. On trouve à la Bibliothèque impériale, à Paris, sept motets manuscrits, à quatre, cinq et six voix, sous le nom de cet auteur.

ALEXANDER, ou **ALEXANDRE**, maître chanteur ou trouvère allemand du treizième siècle, fut surnommé *der Wilde* (le Sauvage) qui, dans l'ancienne signification du mot, indique celui qui aime l'extraordinaire, l'inouï, à cause des œuvres métaphoriques, allégoriques et énigmatiques de ce poëte musicien. Il nous apprend, dans un de ses ouvrages, qu'il fut chanteur

ambulant, allant de contrée en contrée et de château en château. Un autre poëme de sa composition, dont il ne reste que des fragments, fait voir qu'il fut contemporain d'un Henri de Saxe, margrave de Burgau, ville de la Bavière actuelle, entre Augsbourg et Ulm. Or, deux princes de ce nom ont régné dans cette principauté. L'avénement de l'ancien eut lieu en 1234; le jeune fut installé en 1282. C'est donc entre ces deux époques qu'il faut opter pour le temps où florissait Alexander. M. De Hagen a discuté savamment ce point d'histoire littéraire dans son grand ouvrage intitulé *Minnesinger* (quatrième partie, pages 665 et suiv.). Le même savant a publié dans sa collection, six chansons avec les mélodies de ce trouvère, d'après les manuscrits de Vienne et de Iéna. Ces chants d'amour ont de la douceur et de la grâce, pour le temps où ils furent composés.

ALEXANDER ou **ALEXANDRE**, prénom sous lequel les auteurs du seizième siècle citent souvent Alexandre Agricola. *Voyez* AGRICOLA (Alexandre).

ALEXANDER. *Voyez* DÉMOPHON.

ALEXANDER SYMPHONIARCHA, contrapuntiste qui vivait au commencement du dix-septième siècle, a fait imprimer : *Mottectorum quinque et duodecim vocum Lib. III*; Francfort-sur-le-Mein, 1606, in-4°. Son nom véritable n'est pas connu.

ALEXANDER ou **ALEXANDRE** (Joseph), violoncelliste à Duisbourg en 1800, a publié pour son instrument : 1° Dix variations pour le violoncelle, avec accompagnement d'un violon, sur l'air *O mein lieber*, etc. — 2° Ariette avec sept variations pour violoncelle et violon, et six variations pour violoncelle et violon, sur l'air allemand *Mich fliehen meine Freuden*. — 3° *Anweisung für das Violoncelle* (Instruction pour le violoncelle); Leipsick, 1801, gr. in-4°. Lichtenthal cite un ouvrage sous le nom de Joseph-Alexandre et sous ce titre : *Anleitung zum Violoncelle spielen*; Leipsick, Breitkopf et Haertel, 1802, in-fol. J'ignore si c'est une autre édition du même ouvrage, ou s'il y a seulement erreur de titre et de date. — 4° Air avec trente-six variations progressives pour l'étude du violoncelle avec le doigté et différentes clefs, accomp. d'un violon et d'une basse; Leipsick, 1802. — 5° Potpourri pour violoncelle avec accompagnement de violon; *ibid.*

ALEXANDRE, musicien grec, né à Cythère, passa presque toute sa vie à Éphèse. Ce fut lui qui compléta le nombre des cordes du psaltérion, instrument introduit de l'Asie dans la Grèce. Vers la fin de sa vie, il consacra son instrument dans le temple de Diane. (*Voy.* *Athénée*, l. IV, ch. 24.)

ALEXANDRE (Charles-Guillaume), professeur de violon à Paris, vers le milieu du dix-huitième siècle, a donné à la Comédie-Italienne les opéras-comiques suivants : 1° *Georget et Georgette*; en 1764. — 2° *Le Petit-Maître en province*; en 1765. — 3° *L'Esprit du Jour*, en 1765. On connaît aussi de lui plusieurs œuvres de musique instrumentale, parmi lesquels on remarque six *duetti* pour deux violons, œuvre 8; Paris, 1775. En 1755, il fit recevoir à l'opéra *Le Triomphe de l'Amour conjugal*, ballet-opéra, et en 1756, *La Conquête du Mogol*, dont il avait composé la musique; mais ces ouvrages n'ont jamais été représentés.

ALFARABI (Abou-Nasr-Mohammed-ibn-Oezdallan-Alkavsi), célèbre philosophe arabe, naquit à Fârâb, aujourd'hui Othrâx, ville de la Transoxane. Le désir de s'instruire le porta à s'éloigner de sa patrie pour aller à Bagdad étudier la philosophie sous un docteur nommé *Abou Bekker Mattey*, de qui l'on a des traductions arabes de quelques ouvrages d'Aristote. Il alla ensuite à Harran, où un médecin chrétien, nommé *Jean*, lui enseigna la logique. De là, il se rendit à Damas, puis en Égypte; enfin il retourna à Damas, où les bienfaits de Séif-ed-Daulah, prince de cette ville, le fixèrent. Il mourut l'an 339 de l'hégire (950 de J.-C.). Au nombre des ouvrages d'Alfarabi est un traité de musique, intitulé : *Istikasat-ilm-musike* (Éléments de musique), dont le manuscrit existe à la bibliothèque de l'Escurial, sous le numéro 906, suivant le catalogue de Cassiri (*Bibliot. Arabico-Hispan. Escurial.*). Il en existe un autre manuscrit beaucoup plus beau et en meilleur ordre dans la bibliothèque Ambroisienne de Milan. Le célèbre orientaliste Hammer-Purgstall l'a consulté pour l'ouvrage de Kiesewetter sur la musique Arabe. Enfin, le catalogue des manuscrits orientaux de la bibliothèque de Leyde indique (n° 1080, p. 454) l'ouvrage d'Alfarabi sous ce titre : *De proportione harmonica Musicæ*. Cet ouvrage est dit divisé en deux livres. Le premier est en deux parties, dont la première renferme le prologue, et dont la seconde traite de la musique elle-même. Cette deuxième partie forme trois divisions, dont la première expose la doctrine des intervalles et de leurs proportions, selon le système de Ptolémée; doctrine appliquée d'une manière assez obscure aux circulations des modes de la musique arabe. La seconde division renferme la description des instruments de musique arabe le plus en usage au temps d'Alfarabi; et enfin,

dans la troisième, l'auteur expose le système de la formation des *Tabaqah*, ou échelles musicales. Le second livre a pour objet la comparaison des divers systèmes de théorie musicale, avec les observations et corrections d'Alfarabi. Le manuscrit de ce traité, qui se trouve à la bibliothèque de l'Escurial, est dans un très-grand désordre, qui en rend la lecture difficile, parce que la plupart des feuillets ont été transposés par le relieur. En cet état le manuscrit a été confié à M. Mariano Soriano Fuertes, de Barcelone, avec une traduction espagnole inédite, qui a été faite par le célèbre orientaliste D. José Antonio Conde, bibliothécaire de l'Escurial. M. Fuertes s'est attaché à mettre l'ouvrage en aussi bon ordre qu'il a pu; puis il en a publié des extraits dans le livre qui a pour titre : *Musica Arabe-Española, y conexion de la musica con la ostronomia, medicina y arquitectura; Barcelona, par D. Juan Olivares, impressor de S. M.*, 1853, in-8° de 133 pages. M. Soriano-Fuertes remarque, dans sa préface ou prologue, qu'antérieurement au temps d'Alfarabi, plusieurs auteurs arabes-espagnols avaient travaillé au perfectionnement de la musique de leurs compatriotes, et avaient écrit sur cette matière de bons ouvrages qui existent encore. Une traduction latine d'une partie du traité de musique d'Alfarabi a été faite dans le quinzième siècle par le fameux hérésiarque Jérome de Prague. Cette traduction a été publiée par M. Schmoerders, dans ses *Documenta Arabum ex codicibus Mss.*; Bonn, 1836, in-8°. Il est dit dans la notice d'Alfarabi, insérée dans la *Nouvelle Biographie générale de MM. Didot frères (tome 1er, col. 952)* que le traité de musique de cet auteur a été consulté par La Borde (*Essai sur la Musique ancienne et moderne*, I, p. 177-182) : c'est une erreur ; ce qui concerne la musique des Arabes, dans le livre de La Borde, est tiré d'un travail inédit de l'orientaliste Fonton (*voy.* ce nom) dont le mss. est à la Bibliothèque impériale de Paris. La doctrine exposée dans ce travail, ainsi que dans l'extrait fait par La Borde, est celle de la musique usitée chez les Arabes jusqu'à ce jour : doctrine beaucoup mieux expliquée par Villoteau (*voy.* ce nom) dans la grande *Description de l'Égypte* publiée par le gouvernement français; tandis que la partie théorique de l'ouvrage d'Alfaradi n'est que l'exposé de la doctrine de Ptolémée ou des Grecs du deuxième siècle. Le jésuite Andrès a donné dans ses *Origine e Progressi d'ogni letteratura* (t. IX, p. 122) une analyse de cet ouvrage, d'après Cassiri. Le savant Kosegarten a parlé d'une manière trop générale, dans la préface de *l'Aghani Izyfahani*, lorsqu'il a dit que les principes de la musique arabe sont calqués sur ceux de la musique grecque : cela n'est exact que pour la théorie exposée par Alfarabi. Il existe un autre ouvrage de ce philosophe où il a aussi traité de la musique : c'est une encyclopédie intitulée *Ihsa-el-o'loum*, où il donne une notion et une définition de toutes les sciences et de tous les arts. Le manuscrit de cet ouvrage est à la bibliothèque de l'Escurial (n° 643).

ALFIERI (L'abbé Pierre), prêtre romain, ancien moine camaldule, membre de l'académie de Sainte-Cécile, et professeur de chant grégorien dans le collège de la Nation-Anglaise, est né à Rome vers 1805. Il a publié les ouvrages dont voici les titres : 1° *Saggio storico teoretico-pratico del canto gregoriano per istruzione degli ecclesiastici; Roma, tipografia delle Belle-Arti*, 1835, gr. in 4° de 134 pages. — 2° *Ristabilmente del canto e della musica ecclesiastica, considerazioni scritte in occasione de' moltiplici reclami contro gli abusi insorti in varie chiese d'Italia e di Francia; Roma, tipografia delle Belle-Arti*, 1843, in-8° de 130 pages. On a aussi de l'abbé Allieri une traduction du traité d'harmonie de Catel, intitulée : *Trattato di armonia di Carlo Simone Catel tradotto in italiano; Roma, della stamperia litografica de Luigi Polisiero*, 1840, in fol. Enfin, M. Alfieri s'est distingué comme éditeur de musique classique et religieuse, par les publications suivantes : 1° *Excerpta ex celebrioribus de musica viris Jo. Petro Aloisio Praenestino, Thoma Lodovico Vittoria et Gregorio Allegri Romano; Roma*, 1840, in-fol. Ce recueil contient des motets à huit voix. — 2° *Inno e Ritmo :* Stabat Mater dolorosa ; *è motetto* : Fratres ego enim accepi, *a otto voci distribuiti in due cori, da Giov. Pier Luigi da Palestrina; Roma*, 1840, in-fol. — 3° *Raccolta di mottetti a quattro voci di Giov. Pier Luigi da Palestrina, di Lodovico de Vittoria, di Avia e di Felice Anerio, Romano; Roma*, 1841, in-fol. Cette collection renferme seize motets. — 4° *Raccolta di musica in cui contengonsi i Capo Lavori di celebri compositori italiani, consistenti in messe, secuenze, offertorii, salmi, Inni, etc., da due sino a otto voci.*

ALFORD (Jean) musicien anglais, vivait à Londres vers le milieu du seizième siècle. Il donna une traduction du traité de musique d'Adrien Le Roy, sous ce titre : *A Briefe and Easye Instruction to learne the tableture, to conducte and dispose the hande unto the lute; Englished by J. A. with a cut of the lute; London*, 1568, in-4°. Quelques années

après il parut une autre traduction anglaise du même ouvrage.

ALFRED, surnommé le *Grand*, sixième roi d'Angleterre, de la dynastie saxonne, naquit en 849, et succéda à son frère Athelred en 871, à l'âge de vingt-deux ans accomplis. Après un règne glorieux, il mourut dans l'année 900, suivant quelques historiens, ou le 28 octobre 901, d'après d'autres traditions. L'histoire de ce grand homme ne peut trouver place dans un ouvrage tel que celui-ci : nous dirons seulement qu'égal à Charlemagne, qui l'avait précédé d'un siècle, par l'activité, par la bravoure, par l'intelligence et par la force d'âme, il le surpassa par la bonté du cœur, par un esprit éminemment philosophique, et par le sentiment de la dignité humaine. C'est dans le testament de ce roi qu'on trouve ces paroles bien remarquables au neuvième siècle : *Les Anglais doivent être aussi libres que leurs pensées.* Instruit dans les lettres, dans l'histoire et dans les arts libéraux, Alfred cultiva la poésie et la musique. Il jouait bien de la harpe, et s'accompagnait de cet instrument lorsqu'il chantait ses poëmes. Déguisé en barde, il pénétra aux sons de sa harpe dans le camp des Danois, ses ennemis, pour observer leur situation, et les charma par ses chants. Fondateur de l'université d'Oxford, il y établit une chaire de musique qu'il confia au moine *Jean*, religieux de l'abbaye de Saint-David.

ALFRED, surnommé *le Philosophe*, savant anglais, jouit d'une grande réputation dans le treizième siècle, en France, en Italie et en Angleterre. Il séjourna longtemps à Rome, et retourna dans sa patrie en 1268, à la suite du légat du pape. Il y mourut peu de temps après. Parmi ses ouvrages, il s'en trouve un, intitulé *De Musica*, qui est resté manuscrit.

ALGAROTTI (François), né à Venise le 11 décembre 1712, fit ses études sous les célèbres professeurs Eustache Manfredi et François Zanotti, qui lui firent faire de grands progrès dans les mathématiques, la géométrie, l'astronomie, la philosophie et la physique; il s'attacha aussi à l'étude des langues grecque et latine; enfin il réunit les qualités de savant, de littérateur et de philosophe. Il fut lié d'amitié avec Voltaire, Frédéric le Grand, et tous les hommes célèbres de son temps. Frédéric lui conféra le titre de comte du royaume de Prusse pour lui, son frère et leurs descendants, le fit son chambellan, et chevalier de l'ordre du Mérite. Il mourut de phthisie à Pise, le 3 mars 1764, à l'âge de cinquante-deux ans.

Parmi ses ouvrages, qui sont nombreux, on trouve *Saggio sopra l'Opera in musica*, publié en 1755, sans nom de lieu. Il y en a beaucoup d'autres éditions : une des dernières est imprimée à Livourne, 1763, in-8° de 157 pages. Cet ouvrage a été réimprimé dans l'édition des œuvres d'Algarotti publiée à Livourne en 1763, 4 vol. in-8°; dans celle de Berlin, 1772, 8 vol. in-8°, et dans le troisième volume de celle de Venise, 1791-1794, 17 vol. in-8°. Chastellux l'a traduit en français sous ce titre : *Essai sur l'Opéra*, Paris, 1773, in-8°, et Raspe en a donné une traduction allemande dans les *Wœchentlichen Nachrichten die Musik betreffend* de Hiller, année 3ᵉ, p. 387, et dans l'appendice de cette année, p. 1-22.

ALGERMANN (François), musicien et poëte allemand, vivait vers la fin du seizième siècle. On connaît de lui deux ouvrages intitulés : 1° *Ephemerides hymnorum ecclesiasticorum, oder geistliche Kirchengesænge.* — 2° *Himmlyche cantoreis* (Chants célestes); ils ont été publiés à Hambourg.

ALGERMISSEN (J.-A.), sous ce nom a été publié, dans la *Gazette générale de Musique* de Leipsick (année 49, nᵒˢ 8, 9, 10 et 11, un bon travail sur l'Esthétique dans la nature du temps, en l'état présent des connaissances, ou de la science rationnelle du son et de la mesure.

ALGISI ou **ALGHISI** (Paris-François), docteur en droit, compositeur et organiste de la cathédrale de Brescia, naquit en cette ville le 2 juin 1666. Vers la fin du dix-septième siècle il séjourna pendant quelques années à Venise, où il fit représenter, en 1690, deux opéras intitulés : 1° *L'Amor di Curzio per la patria.* — 2° *Il Trianfo della continenza.* Le dernier eut tant de vogue, qu'on le reprit l'année suivante au théâtre de Venise, distinction fort rare en Italie. La manière singulière dont Alghisi vécut dans les dernières années de sa vie lui acquirent à Brescia le nom de saint. Il ne se nourrissait que d'herbes, qu'il assaisonnait de sel : il est mort dans sa ville natale, le 29 mars 1743.

ALGREEN (Swen), savant Suédois, membre de l'Académie des sciences de Stockholm, et amateur de musique, fut lié d'amitié avec le Dr. Brelin (*voy.* ce nom), et donna, après la mort de celui-ci, une description du clavecin qu'il avait inventé. Cette description est insérée dans le dix-neuvième volume des Mémoires de l'Académie de Suède. Elle a pour titre : *Description du clavecin à tangentes du Dr. Brelin, décédé, et des additions qu'y a faites M. Scheffer.*

ALIANI (François), habile violoncelliste,

né à Plaisance. Son père, qui était premier violon en cette ville, lui donna de bonne heure des leçons de musique et de violon; mais, reconnaissant ensuite que son fils avait de grandes dispositions pour le violoncelle, il le conduisit à Parme, où il le mit sous la direction de Gins. Rovelli, de Bergame, alors premier violoncelliste au service du duc Ferdinand. Après cinq années passées à cette école, il fut considéré lui-même comme un des plus habiles professeurs sur son instrument, et revint alors dans sa patrie, où il occupa la place de premier violoncelle au théâtre et à l'église. Il y termina ses jours au mois de mai 1812. On a de sa composition trois livres de duos pour deux violoncelles.

ALIANI (Louis), fils du précédent, premier violon et directeur de l'orchestre de la ville et du théâtre de Vicence, est né à Plaisance en 1789. Quoiqu'il n'ait étudié le violon que sous la direction de son père, ses dispositions naturelles lui firent faire des progrès si rapides, qu'à l'âge de dix-huit ans il étonnait déjà les professeurs de Milan; à vingt ans il excita l'admiration du public dans les concerts qu'il donna à Venise et à Vicence; il obtint alors dans cette dernière ville l'emploi ci-dessus énoncé. On a publié de la composition de cet artiste : *Grand' aria di bravura con pretudio e variazioni per violino solo, con accomp. di quintetto*; Milan, Riccordi.

ALIFAX (André). On trouve sous le nom de cet auteur, à la Bibliothèque impériale, à Paris, un *Nisi Dominus* à quatre voix, en partition originale. Il y a eu un musicien anglais de ce nom, qui vivait à la fin du dix-septième siècle.

ALINOVI (Joseph), compositeur, est né à Parme, le 27 septembre 1790. Après avoir étudié les belles-lettres, il s'appliqua avec enthousiasme à l'étude de la musique sous la direction de Franc Fortunati, son compatriote. Il a composé beaucoup de musique instrumentale et vocale, sacrée et profane, qu'on trouve en manuscrit dans presque tous les magasins d'Italie. Il s'est fixé dans sa patrie, où il se livre à l'enseignement du chant et du piano. On a publié de sa composition : *Divertimento per corno di caccia con accomp. di grande orchestre*; Milan, Riccordi, et *Introduzione e tema originale con variazioni per il piano forte*; *ibid*. Par décret de la grande duchesse de Parme en date du 30 mars 1837, Alinovi a succédé à Ferdinand Simonis, décédé, dans les places de maîtres de chapelle et de directeur des concerts de la cour.

ALIPRANDI (Bernard), né en Toscane, au commencement du dix-huitième siècle, fut d'abord compositeur de la chambre et directeur des concerts de la cour de Bavière. Il devint ensuite maître de chapelle de la même cour, pour laquelle il composa les opéras suivants : *Mithridate*, en 1738; *Iphigénie*, en allemand, en 1739; *Sémiramis*, en 1740. — Aliprandi (Bernard), fils du précédent, fut un habile violoncelliste au service de la cour électorale de Munich, où il se trouvait encore en 1786. Depuis 1782, il avait publié quelques morceaux pour son instrument, et non pour la *viola da gamba*, comme on le dit dans le Dictionnaire des Musiciens, d'après le premier Lexikon de E.-L. Gerber.

ALIPRANDI (Vincent), ténor distingué, né à Bologne, a chanté avec succès sur les principaux théâtres d'Italie dans la première partie du siècle présent. Il est mort à Bologne, le 28 février 1828.

ALIQUOT (Jehan), dit *Roquier*, fut musicien au service de Charlotte de Savoie, femme de Louis XI, depuis 1462 jusqu'en 1469. Il mourut dans le cours de cette dernière année. Ses appointements étaient de 72 livres tournois (432 fr. 64 c., suivant la valeur de la livre tournois à cette époque).

ALIX (L'abbé Céleste), chapelain de l'église des Génovéfains, à Paris, est auteur d'un *Mémoire pour servir à l'étude et à la restauration du chant romain en France*; Paris, Lecoffre et Cie, 1851, in-8° de quatre-vingt-dix neuf pages. On a aussi du même : *Réponse aux études de M. Duval* (*voy.* ce nom), *sur le graduel romain publié à Paris chez M. Lecoffre, en* 1851, *sous la direction de la commission instituée par NN. SS. les archevêques de Reims et de Cambrai*; Paris, Lecoffre et Cie, 1852, in-8°. M. l'abbé Alix a été membre de la commission qui a préparé l'édition du graduel de 1851, objet des critiques de M. Duval.

ALIZARD (Adolphe-Joseph-Louis), né à Paris, le 29 décembre 1814, fit ses études au collége de Montdidier. Sa mère le destinait à l'enseignement, et ne consentit qu'avec peine à lui laisser suivre le penchant qu'il avait pour la musique. En 1830, cette dame alla diriger un pensionnat à Beauvais : son fils l'y suivit, et entra au collége de cette ville, où il trouva pour professeur de musique M. Victor Magnien (*voy.* ce nom), qui découvrit ses dispositions pour cet art, et lui fit faire de rapides progrès. M. Magnien détermina enfin la mère d'Alizard à l'envoyer à Paris, pour y terminer ses études musicales. Urhan (*voy.* ce nom) fut le maître qu'il y rencontra d'abord et qui se chargea de son éducation de violoniste; mais le hasard ayant fait connaître au professeur la beauté de la voix de son élève,

il lui fit abandonner son instrument, et le fit entrer au pensionnat du Conservatoire, où il reçut les leçons de Banderali Alizard entra dans cet établissement au mois de mai 1834. Deux ans après, le premier prix de chant lui fut décerné dans un brillant concours, et le 23 juin 1837, il débuta à l'Opéra dans le rôle de Saint-Bris des *Huguenots*. Il y obtint un succès honorable; mais l'espèce de difformité qui résultait du contraste de sa courte taille avec des proportions musculaires très-développées ne le rendit pas sympathique au public, et sa position au théâtre resta longtemps secondaire. Le caractère de sa voix était une basse profonde, d'un timbre puissant et sonore, sorte d'organe très-utile dans la musique, mais dont les avantages trouvent rarement l'occasion de se faire remarquer à la scène. Nonobstant l'appui que ses amis lui prêtaient dans les journaux, Alizard resta à l'Opéra dans une condition secondaire jusqu'en 1842 : alors il se décida à se retirer de ce théâtre, et accepta un engagement à celui de Bruxelles. Il y resta deux années, pendant lesquelles il força son organe vocal à se prêter à une transformation qui lui fut funeste; car, de basse profonde qu'était naturellement cet organe, il en fit un baryton, et chanta tous les rôles de cet emploi dans le grand Opéra. Il y trouvait l'avantage d'une meilleure position momentanée, mais il préparait la ruine de sa voix et de sa santé. Les premières atteintes d'une maladie des bronches ne tardèrent pas à se manifester; il dut suspendre son service au théâtre, et fut enfin obligé de se retirer. On lui conseilla alors le voyage de l'Italie comme efficace pour le mal dont il souffrait : il suivit ce conseil, et s'en trouva bien; car la sonorité de son organe revint, et il put chanter avec succès sur quelques théâtres italiens. De retour en France en 1846, il se fit entendre dans quelques représentations, et y fit une vive impression dans quelques-uns de ses meilleurs rôles Rappelé à Paris au mois d'août de la même année, il rentra à l'Opéra avec le titre de chef d'emploi. Il y revenait avec une voix aussi puissante en apparence qu'autrefois, mais plus étendue, mieux exercée; et l'artiste avait acquis cette confiance en soi-même sans laquelle on ne domine pas l'opinion publique. Alizard excita d'abord une sorte d'enthousiasme dans ses rôles principaux, et ses succès conservèrent leur éclat pendant deux ans environ; mais, au mois d'octobre 1848, le mal dont il avait été atteint à Bruxelles reparut avec un caractère plus alarmant; car ce n'étaient plus les bronches qui étaient attaquées, c'était le larynx lui-même. Dans l'espoir que le climat de la France méridionale le guérirait, l'artiste retourna à Marseille, d'où il ne devait plus sortir. Peu de semaines après son arrivée dans cette ville il expira, au mois de janvier 1850, à l'âge de trente-six ans. Alizard avait de l'instruction, aimait l'art sérieux et s'occupait de son histoire. Ce goût lui avait fait rassembler des livres rares et des curiosités musicales qui absorbaient toutes ses économies. Il en résulta pour lui de la gêne dans la maladie longue et douloureuse qui le conduisit au tombeau; mais cette circonstance fut l'occasion d'un noble trait de dévouement et de générosité que l'histoire doit enregistrer. Connaissant sa triste situation, quatre de ses amis se réunirent, se cotisèrent, et l'un d'eux alla le voir, lui portant 200 francs, et lui disant avec cette délicatesse d'expressions qu'on n'a qu'en France pour de pareils traits : « Cher « Alizard, ta maladie est sans doute pour toi la « cause de quelque gêne; mais ta santé ne peut « tarder à se rétablir. Tu reprendras ton service « au théâtre, et tes succès auront bientôt comblé « ton petit arriéré. Permets donc à tes amis d'être « tes banquiers en attendant ce moment, et ac- « cepte comme un prêt ce que je suis chargé par « eux de t'apporter. » Alizard, qui, seul, se faisait illusion sur son état, crut ainsi ne contracter qu'une dette momentanée. Tous les mois, la même visite se renouvela jusqu'au dernier moment, et l'artiste objet de cette belle action continua de faire ses reçus de la même somme avec la même sécurité.

ALKAN (Charles-Valentin), connu sous le nom d'*Alban aîné*, né à Paris, au mois de décembre 1813, montra dès ses premières années les dispositions les plus remarquables pour la musique. Admis comme élève au Conservatoire de Paris, il y obtint le premier prix de solfége à l'âge de sept ans et demi. Dans le même temps il exécuta en public un air varié de Rode sur le violon; mais dans la suite il abandonna cet instrument. Ses progrès dans l'étude du piano, sous la direction de Zimmerman, ne furent pas moins rapides, car il était à peine âgé de dix ans lorsque le premier prix de cet instrument lui fut décerné dans un concours public. Devenu élève de Dourlen pour l'harmonie, il porta dans l'étude de cette science l'heureuse organisation dont la nature l'avait doué, et pour la troisième fois il fut vainqueur de ses rivaux dans l'école qui avait été le théâtre de ses autres succès; le premier prix lui fut accordé en 1826. Zimmerman, qui avait fait son éducation de pianiste, lui donna ensuite des leçons de contre-point et de fugue, et ce fut comme élève de ce professeur qu'il parut en 1831 au concours du grand prix de l'Institut, et qu'il y obtint une mention honorable. Depuis lors ce jeune

artiste s'est livré à la composition pour son instrument et à l'enseignement du piano. Il s'est fait entendre avec succès dans plusieurs concerts, notamment à l'un de ceux du Conservatoire, où il a exécuté un concerto de sa composition dans la saison de 1831. Doué d'un talent sérieux et original, Alkan n'a pas recherché les succès de vogue, que sa grande habileté lui eût rendus faciles. Les artistes ont une grande estime pour son mérite, et en portent très-haut la valeur. Cette opinion est justifiée, car Alkan n'est pas seulement un très-habile pianiste et un compositeur plein de fantaisie; c'est un grand musicien qui a jusqu'au fond du cœur le sentiment du beau. Sa manière est d'une originalité incontestable. Mais sa musique est difficile, et pour en bien saisir l'esprit, il faut la lui entendre jouer : le public ne la connaît pas suffisamment.

M. Alkan a publié jusqu'à ce jour les productions dont les titres suivent : 1° *Les Omnibus*, variations pour le piano dédiées aux *dames blanches*; Paris, Schlesinger. — 2° Variations sur le thème de *L'Orage*, de Steibelt. — 3° Concerto pour le piano avec accompagnement d'orchestre. — 4° *Vingt-cinq préludes dans tous les tons majeurs et mineurs pour piano ou orgue, en trois suites*, op. 31; Paris, Brandus. — 5° *Douze études dans tous les tons majeurs*, op. 35; ibid. — 6° *L'Amitié*, grande étude; ibid. — 7° *Marche funèbre*, op. 26; ibid. — 8° *Marche triomphale*, op. 27; ibid. — 9° *Le Chemin de fer*, étude pour le piano. — 10° *Bourrée d'Auvergne*, étude, op. 29; ibid. — 11° *Le Preux*, étude de concert, op. 17; ibid. — 12° *Nocturne pour piano forte*, op. 22; ibid. — 13° *Saltarelle*, *idem*, op. 23; ibid. — 14° *Gigue et air de ballet*, *idem*, op. 24; ibid. — 15° 1er *Trio pour piano, violon et violoncelle*, op. 30; Paris, Richault. — 16° *Due fughe da Camera* (Jean qui pleure et Jean qui rit); ibid. — 17° Partitions pour le piano tirées des œuvres de Marcello, Gluck, Haydn, Grétry, Mozart, nos 1 à 6; ibid. — 18° Variation-fantaisie à quatre mains sur un thème de *Don Juan*; ibid. — 19° Recueil d'Impromptus, op. 32, nos 1 et 2. — 20° Grande sonate, op. 33. — 21° *Scherzo focoso*. — 22° Duo concertant pour piano et violon, op. 21. — 23° *Études caprices*, formant les œuvres 12, 13, 15, 16, et renfermant trois improvisations dans le style brillant, trois *andante romantiques*, trois morceaux dans le genre pathétique, dédiés à Liszt, et trois *scherzi*. — 24° trois marches, *quasi da cavalerta*, op. 37, 1er et 2me livre de chants pour piano, op. 38. — 25° Douze études dans les tons mineurs, dédiés à M. Fétis, op. 39. Cet ouvrage est une véritable épopée pour le piano : elle se développe en 276 pages de musique, et l'on y trouve des pièces d'un genre absolument nouveau, une symphonie en quatre parties, un concerto en trois divisions, une ouverture, un dernier morceau intitulé *Le Festin d'Esope*. — 27° Trois marches à quatre mains, op. 40. — 28° Trois fantaisies dédiés à L., op. 41. — 29° *Réconciliation*, petit caprice en forme de danse basque, op. 42. — 30° *Salut, cendres du pauvre!* paraphrase, op. 45. — 31° Sonate pour piano et violoncelle, op. 47. On a aussi d'Alkan plusieurs ouvrages distingués sans nos d'œuvre, entre autres, *Les Mois*, qui se composent de douze morceaux, en quatre suites; trois grandes études pour les deux mains séparées et réunies; 1re fantaisie pour la main gauche seule; introduction, variations et finale pour la main droite seule; étude à mouvement semblable et perpétuel pour les deux mains.

ALKAN (Napoléon Morhange), frère du précédent, né à Paris, le 2 février 1826, a fait ses études au Conservatoire de Paris, sous la direction d'Adam et de Zimmerman. Ce dernier lui a donné aussi des leçons de composition. En 1850 il a pris part au concours de l'Institut de France pour le grand prix de composition, et a obtenu le second prix pour la cantate intitulée *Emma et Eginhard*. On a de lui quelques ouvrages pour le piano, parmi lesquels on remarque une *Étude fuguée sur Le Prophète* de Meyerbeer; Paris, Brandus.

ALLACCI (Léon), en latin *Allatius*, naquit en 1586, dans l'île de Chio, de parents grecs schismatiques. Dès l'âge de neuf ans il fut amené en Calabre pour y commencer ses études, qu'il alla finir à Rome. Ce fut un des plus savants littérateurs du dix-septième siècle. Le pape Grégoire XV l'employa en diverses circonstances. En 1661 il fut nommé bibliothécaire du Vatican. Il mourut au mois de janvier 1669, âgé de quatre-vingt-trois ans. Peu d'hommes ont écrit autant que lui; cependant on assure qu'il se servit de la même plume pendant quarante ans, et que, l'ayant perdue, il fut près d'en pleurer de chagrin. Il a donné un catalogue de tous les drames italiens représentés depuis la renaissance de la poésie dramatique jusqu'en 1666, y compris les opéras : le titre de cet ouvrage est *Drammaturgia divisa in sette indici*; Rome, 1666, in-12 : une nouvelle édition de ce catalogue fut publiée à Venise en 1755, avec des corrections, des augmentations et la continuation jusqu'en 1755, sous le titre de *Drammaturgia accresciuta e continuata fino all' anno 1755*. Ce livre fournit des renseignements utiles sur les compositeurs d'opéras italiens, depuis le commencement du dix-septième siècle jusqu'au milieu du dix-huitième. Paul Freher cite aussi un ouvrage d'Allacci (*Theat. Viror. erudil.*, p. 1537) sous le titre : *De Melodis Græcorum*; mais il

ne dit pas s'il a été imprimé, et je n'en ai trouvé l'indication nulle part.

ALLAIRE, chantre de l'église de Paris (Notre-Dame), mort le 13 avril 1547, suivant les notes prises dans les archives de la cathédrale par le chanoine Chastelain, et recueillies par Boisgelou, était contemporain de quelques autres musiciens français qui se distinguèrent sous les règnes de Louis XII et de François Ier. On ne connaît jusqu'à ce moment que deux messes à quatre voix de sa composition, insérées dans le recueil qui a pour titre : *Missarum dominicalium quatuor vocum Lib. I, II, III; Parrhisiis* (sic) *apud Petr. Attaingnant*, 1534, in-4° obl. Les autres compositeurs dont les messes se trouvent dans cette collection sont Mathieu Sohier, le Heurteur, Jean de Billon, Claudin, Certon et Dumonlin.

ALLATIUS (Léo). *Voyez* Allacci.

ALLEGRANTE (Madeleine), cantatrice italienne, élève de Holzbauer, maître de chapelle à Manheim, parut pour la première fois sur le théâtre à Venise en 1771, et après avoir chanté sur plusieurs autres théâtres d'Italie, se rendit en Allemagne en 1774. Elle continua à chanter à Manheim et à Ratisbonne jusqu'en 1779. Alors elle retourna à Venise, et. après s'être fait entendre sur le théâtre de Saint-Samuel pendant le carnaval, elle alla en Angleterre en 1781. Deux ans après, elle se rendit à Dresde, où l'électeur l'engagea moyennant mille ducats d'appointements. On ignore l'époque précise de son deuxième voyage à Londres, mais on sait qu'elle y chanta dans les oratoires en 1799. Sa voix était douce et pure, mais manquait de force.

ALLEGRI (Grégoire), prêtre et compositeur, de la famille du Corrége, naquit à Rome vers 1560. Il fut élève de Jean Marie Nanini avec Antoine Cifra et Pierre-François Valentini. Un bénéfice lui ayant été accordé dans la cathédrale de Fermo, il fut d'abord attaché à cette église comme chantre et compositeur. Ce fut pendant ce temps qu'il publia ses concerts à deux, trois, et quatre voix, et ses molets à deux, trois, quatre, cinq, et six voix. La réputation que lui firent ces ouvrages lui procura l'honneur d'être appelé par le pape Urbain VIII, qui le fit entrer dans le collége des chapelains chantres de la chapelle pontificale, le 6 décembre 1629. Il y resta jusqu'à sa mort, qui arriva le 18 février 1652, et fut inhumé à Sainte-Marie *in Vallicella*, dans le caveau du collége des chantres de la chapelle du Vatican. André Adami (*Osservaz. per ben regol.*, etc., pag. 199) dit qu'Allegri était d'une bonté rare, fort charitable, et qu'il visitait chaque jour les prisonniers pour leur distribuer tous les secours dont il pouvait disposer.

Les ouvrages imprimés d'Allegri sont : 1° *Il primo Libro di Concerti a due, tre e quattro voci*; Rome, Soldi, 1618. — 2° *Il secondo Libro di Concerti a due, tre e quattro voci*; Rome, Soldi, 1619. — 3° *Gregorii Allegri Romani Firmanæ ecclesiæ beneficiati Motecta duarum, trium, quatuor, quinque, sex vocum, liber primus*; Rome, Soldi, 1620. — 4° *Motecta duarum, trium, quatuor, quinque, sex vocum, liber secundus*; Rome, Soldi, 1621. Quelques motets d'Allegri ont été aussi insérés par Fabio Costantini dans le recueil qui a pour titre : *Scelta di motetti di diversi eccellentissimi autori a due, tre, quattro e cinque voci*; Rome, 1618. Un grand nombre de compositions inédites de ce musicien célèbre se trouvent à Rome dans les archives de Sainte-Marie *in Vallicella*, et dans le collége des chapelains chantres de la chapelle pontificale. L'abbé Baini cite particulièrement un motet et une messe à huit voix, *Christus resurgens ex mortuis*. Enfin deux collections précieuses, qui se trouvent dans le Collége Romain, et qui ont pour titre : *Varia musica sacra ex bibliotheca Altaempsiana, jussu D. J. Angeli ducis ab Altaemps collecta*, renferment plusieurs compositions d'Allegri, notamment des concerts pour plusieurs instruments, ouvrages fort remarquables dont Kircher a tiré un morceau qu'il a publié dans sa *Musurgia* (t. I, p. 487). On trouve en partition, dans la bibliothèque musicale de M. l'abbé Santini, à Rome, des *Lamentations* pour la semaine sainte et des *Improperii* à deux chœurs, le motet *Salvatorem expectamus* à six voix, les psaumes *Dixit Dominus* et *Beatus vir* à huit voix, des *Magnificat* également à huit, et enfin les motets *Domine Jesu Christi* et *Libera me Domine*, tous composés par Grégoire Allegri.

Mais c'est surtout au *Miserere* à deux chœurs, l'un à quatre voix, l'autre à cinq, qui se chante à la chapelle Sixtine, à Rome, dans la semaine sainte, qu'Allegri doit la réputation dont il jouit. Ce *Miserere* est un de ces morceaux dont on ne comprend pas l'effet à la lecture, à cause de la grande simplicité qui y règne; mais il existe dans la chapelle pontificale une tradition d'exécution excellente qui en a fait ressortir le mérite et qui lui donne une teinte religieuse et expressive dont on ne peut se faire une idée sans l'avoir entendu. La réputation dont jouissait ce morceau l'avait en quelque sorte fait considérer comme sacré : il était défendu d'en prendre ou d'en donner copie, sous peine d'excommunication; cependant les foudres de l'Église n'ont point effrayé les curieux. Mozart l'a écrit pendant qu'on le chantait; le docteur Burney en obtint une copie à Rome et la publia à Londres en 1771; Choron l'a in-

séré dans sa *Collection des pièces de musique religieuse qui s'exécutent tous les ans à Rome, durant la semaine sainte*. Le même professeur a fait exécuter, en 1830, les six premières strophes et la dernière de ce *Miserere*, dans les concerts spirituels de l'institution royale de musique religieuse qu'il dirigeait : les amateurs qui assistaient à ces concerts ont pu se faire une idée de cette composition, qui n'avait jamais été entendue à Paris.

L'anecdote suivante prouve jusqu'à l'évidence que la perfection d'exécution qu'il y avait autrefois dans la chapelle Sixtine est indispensable pour faire valoir le *Miserere* d'Allegri. L'empereur Léopold I[er], grand amateur de musique, en avait fait demander une copie au Pape par son ambassadeur à Rome, pour l'usage de la chapelle impériale : elle lui fut accordée. Le maître de la chapelle pontificale fut chargé de faire faire cette copie, qui fut envoyée à l'empereur. Plusieurs grands chanteurs se trouvaient alors à Vienne : on les pria de coopérer à l'exécution ; mais quel que fût leur mérite, comme ils ignoraient la tradition, le morceau ne produisit d'autre effet que celui d'un faux-bourdon ordinaire. L'empereur crut que le maître de chapelle avait éludé l'ordre et envoyé un autre *Miserere* ; il s'en plaignit, et le prétendu coupable fut chassé, sans qu'on voulût entendre sa justification. Enfin ce pauvre homme obtint de plaider lui-même sa cause, et d'expliquer à Sa Sainteté que la manière de chanter ce *Miserere* dans sa chapelle ne pouvait s'exprimer par des notes, ni se transmettre autrement que par l'exemple. Le saint-père, qui n'entendait rien à la musique, eut beaucoup de peine à comprendre comment le même morceau pouvait produire des effets si différents : cependant il ordonna à son maître de chapelle d'écrire sa défense ; on l'envoya à Vienne, et l'empereur en fut satisfait.

Pour compléter l'histoire du *Miserere* d'Allegri, on croit devoir donner ici un extrait de la notice de l'abbé Baini sur la chronologie des *Miserere* qu'on a chantés à la chapelle Sixtine (Mémoires sur Palestrina). Cette notice contient quelques faits curieux qu'on chercherait vainement ailleurs.

Deux volumes manuscrits des archives de la chapelle, cotés 150 et 151, renferment tous les *Miserere* qui ont été chantés dans la chapelle pontificale depuis les temps les plus reculés, à l'exception du premier, qui fut chanté en faux-bourdon en 1514, sous le pontificat de Léon X, et qui ne fut point jugé digne d'entrer dans le recueil.

En 1517, Constant Festa, qui venait d'être reçu chanteur de la chapelle, écrivit deux versets du *Miserere*, l'un à quatre voix, l'autre à cinq. Ce *Miserere* est le premier qu'on trouve dans le recueil. Le deuxième est de Louis Dentice, gentilhomme napolitain, auteur de *due dialoghi della musica, uno della teorica, l'altro della pratica*, etc. Naples, 1533. Ce *Miserere* est alternativement à quatre voix et à cinq. Le troisième, dont il n'y a que deux versets à quatre voix, est de François Guerrero de Séville. Viennent ensuite deux versets du *Miserere*, l'un à quatre voix, l'autre à cinq, par Palestrina. Le cinquième *Miserere*, dont il n'y a que deux versets, l'un à quatre voix, l'autre à cinq, est de Théophile Gargano, de Gallese, qui fut agrégé au collége des chantres de la chapelle, le 1[er] mai 1601. Le sixième *Miserere*, composé de deux versets, l'un à quatre voix, l'autre à cinq, est de Jean François Anerio. Felice Anerio est l'auteur du septième, qui est alternativement à quatre et à cinq voix. Cet auteur est le premier qui a écrit le dernier verset à neuf voix. Le huitième *Miserere*, fort inférieur aux précédents, est d'un auteur inconnu. Viennent ensuite les versets de Palestrina, ci-dessus mentionnés, avec l'addition du dernier verset à neuf voix, par Jean Marie Nanini. Le dixième *Miserere*, à quatre voix, avec le dernier verset à huit, est de Santo-Naldini, romain agrégé au collége des chantres de la chapelle, le 23 novembre 1617. Le onzième, à quatre voix, avec le dernier verset à huit, est de Roger Giovanelli, agrégé à la chapelle le 7 avril 1599. Le douzième, alternativement à quatre et à cinq voix, avec le dernier verset à neuf, est celui de Grégoire Allegri. L'usage d'écrire des *Miserere* pour la chapelle Sixtine cessa dès ce moment, parce que celui d'Allegri fut trouvé si beau, qu'on ne crut pas pouvoir faire mieux. Cependant il le corrigea à plusieurs reprises, et en changea plusieurs fois l'ordre des parties pour obtenir des effets meilleurs : il fut ensuite revu et perfectionné par plusieurs chanteurs et compositeurs de la chapelle, qui y ajoutèrent tout ce qu'ils crurent le plus propre à en rendre l'exécution satisfaisante. Ce morceau se chantait dans les matinées du mercredi et du vendredi saint. Le jeudi on avait l'usage de chanter tantôt le *Miserere* de Felice Anerio, tantôt celui de Santo-Naldini.

Plus les beautés du *Miserere* d'Allegri étaient appréciées, plus on éprouvait d'ennui à exécuter les autres. En 1680, on obtint d'Alexandre Scarlatti qu'il en écrivît un nouveau pour le service de la chapelle; mais la composition ne justifia point tout ce qu'on attendait d'un tel maître : il fut cependant adopté par respect pour la réputa-

tion de son auteur, et exécuté le jeudi saint alternativement avec ceux de Santo-Naldini et de Felice Anerio. En 1714, Thomas Bai, maître de chapelle du Vatican, écrivit un nouveau *Miserere* en deux versets, alternativement à quatre et à cinq voix, avec le dernier à huit, sur le plan de celui d'Allegri; et cette composition fut trouvée si belle, que dès lors on cessa de chanter les *Miserere* de Felice Anerio et de Scarlatti, et qu'on n'exécuta plus que ceux d'Allegri et de Bai, dans les trois matinées des ténèbres, depuis 1714 jusqu'en 1767. En 1768, Joseph Tartini, célèbre violoniste, fit don à la chapelle d'un *Miserere* de sa composition, alternativement à cinq voix et à quatre, avec le dernier verset à huit; la musique était différente à chaque verset. Ce *Miserere* fut exécuté la même année; mais il ne put soutenir la comparaison avec ceux de Bai et d'Allegri, et fut rejeté pour toujours. En 1777, Pasqnale Pisari, à la demande des chantres de la chapelle, composa un nouveau *Miserere*, avec tous les versets différents, alternativement à quatre et à cinq voix, et les deux derniers versets à neuf; il eut le même sort que celui de Tartini : en sorte que depuis 1778 jusqu'en 1820 les *Miserere* d'Allegri et de Thomas Bai furent seuls exécutés. A la demande de Pie VII, l'abbé Baini a écrit un nouveau *Miserere* en 1821; cette composition a été jugée digne d'être chantée alternativement avec celles des deux anciens compositeurs.

Que si l'on considère le morceau qui a fait la célébrité d'Allegri, on n'y remarquera ni traits saillants de mélodie, ni harmonie piquante et nouvelle, ni effets inconnus au temps où vivait l'auteur; mais une teinte de tristesse profonde répandue sur tout l'ouvrage, une excellente ordonnance des voix et le rhythme bien cadencé des paroles n'en font pas moins un des morceaux les plus originaux de l'époque où il parut, et celui peut-être qui, malgré son apparente simplicité, renferme le plus de difficultés pour l'exécution. Au concert, dans un salon, la plupart de ces beautés passent inaperçues; mais à l'église, et surtout au Vatican, ce n'est pas sans émotion qu'elles peuvent être entendues.

ALLEGRI (Dominique), compositeur, né à Rome, dans la seconde moitié du seizième siècle, fut fait maître de chapelle de la basilique de Sainte-Marie-Majeure, le 3 avril 1610, et occupa cette place jusqu'à la fin de 1629. Il vivait encore en 1638; car il fit imprimer dans cette année un de ses ouvrages. Ce musicien fut un des premiers qui écrivirent les parties d'instruments qui devaient accompagner le chant dans un système différent de celui des voix; son premier essai en ce genre est dans l'ouvrage qui a pour titre : *Modi quos expressit in choris*, Rome, 1617. On connaît aussi sous le nom de ce compositeur *Motteti a 2, 3, 4 et 5 voci. Roma*, 1638, in-4o. La collection de l'Abbé Santini, à Rome, contient aussi de ce maître, en partition et en manuscrit, le motet *Euge, serve bone*, pour 12 ténors; un autre motet pour 12 basses, sur le texte *Beatus ille servus*, et enfin une Messe à 16 voix.

ALLEGRI (Jean Baptiste), compositeur et organiste à Arzignano, petite ville de l'état vénitien, située entre les rivières de *Gua* et de *Chiampo*, a publié douze motets à voix seule, avec des violons et basse, œuvre 1er, Venise, 1700, in-fol.

ALLEGRI (D. Philippe), né à Florence le 18 juillet 1768, fut maître de musique au séminaire de cette ville, et maître de chapelle de Saint-Michel. Il est élève du père L. Braccini. Sa musique abonde en motifs élégants; ses chants sont vrais et expressifs et ses modulations heureuses. La messe de requiem, à quatre voix et à grand orchestre, qu'il a composée pour les obsèques de l'archevêque Martini lui a fait beaucoup d'honneur. On connaît aussi de sa composition un *O salutaris hostia*, pour soprano et basse, et le motet *verbum caro factum est*, pour ténor et basse.

ALLEN (Richard), écrivain anglais de la fin du dix-septième siècle n'est connu que par un livre sur le chant des psaumes, intitulé : *Essay on singing of psalms*, etc.. Londres, 1696, in-8°. Le docteur Russel ayant attaqué quelques passages de ce livre dans des *Animadversions upon Allen's essay on singing of psalms*, etc., Londres, 1696, Allen répondit avec aigreur dans un pamphlet qui avait pour titre : *A brief vindication of an essay, to prove singing of psalms*, etc., *from Dr. Russel's Animadversions, and M. Marlow's remarqs*, Londres, 1696, in-12. Cette querelle se termina par une réponse adressée à Allen par un écrivain nommé Richard Claridge, sous ce titre : *An answer to Richard Allen's essay. vindication and appendix*, Londres, 1697, in-8°.

ALLEVI (Joseph), compositeur italien du dix-septième siècle et maître de chapelle de la cathédrale de Plaisance, est connu par un ouvrage divisé en trois livres et qui a pour titre *Composizione sacre*. Le premier livre n'est pas indiqué dans les catalogues des grandes bibliothèques musicales; mais le second et le troisième livres sont au Lycée musical de Bologne. Le second livre est intitulé : *Composizioni sacre a 2, 3 e 4 voci, Missa per li defonti a quattro a Capella lib. II. Venezia, per Fr. Magni e Gardano*, 1662, in-4o. Le titre du troisième livre est ce-

lui-ci : *Terzo libro delle composizioni sacre, a 2, 3 e 4 voci, parte con violini, e sonate a tre cioe La Tortona, la Morella, la Toscola, le litanie della Beata V. a 4 voci.* Bologne, G. Monti, 1668, in-4°.

ALLISON (RICHARD), professeur de musique à Londres, vécut sous le règne de la reine Élisabeth. Il fut l'un des dix auteurs qui coopérèrent à la composition de la musique des psaumes imprimés à Londres, par Thomas Este, en 1594, in-8°. Il a aussi publié séparément : *The psalmes of David in metter, the plaine-song beeing the common tune to be sung and plaid upon the lute, orpharyon, citterne, or base-viol, severally or altogether, the singing parts to be either tenor or treeble to the instruments, according to the nature of the voices, or for foure voices, with tennes short tunnes in the end, to which for the most part all the psalmes madde usually sung, for the use of such as are of mean skill, and whose leysure least serveth to practise* (Les Psaumes de David mesurés, dont la mélodie, en chant ordinaire, est destinée au luth, au théorbe, à la guitare ou à la basse de viole, et dont les parties chantantes doivent être le ténor ou le dessus, avec les instruments, suivant la nature des voix, ou qui peuvent être chantés à 4 voix; avec dix airs brefs à la fin, auxquels la plus grande partie des psaumes peut-être appliquée, etc.). Londres, in-fol., 1599.

ALLIX (...), mathématicien, mécanicien et musicien qui vivait à Aix en Provence, vers le milieu du dix-septième siècle, fit un squelette qui, par un mécanisme caché, jouait de la guitare. Bonnet, dans son *Histoire de la Musique* (p. 82), rapporte une histoire tragique de la fin de ce savant. Il plaçait au cou de son squelette une guitare accordée à l'unisson d'une autre qu'il tenait lui-même dans ses mains, et plaçait les doigts de l'automate sur le manche; puis, par un temps calme et serein, les fenêtres et la porte étant ouvertes, il se plaçait dans un coin de la chambre, et jouait sur sa guitare des passages que le squelette répétait sur la sienne. Il y a lieu de croire que l'instrument résonnait à la manière des harpes éoliennes, et que le mécanisme qui faisait mouvoir les doigts du squelette n'était pour rien dans la production des sons. Quoi qu'il en soit, ce concert étrange causa de la rumeur parmi la population superstitieuse de la ville d'Aix; le pauvre Allix fut accusé de magie, et le parlement fit instruire son procès. Jugé par la chambre de la Tournelle, il ne put faire comprendre que l'effet merveilleux de son automate n'était que la résolution d'un problème de mécanique. L'arrêt du parlement le condamna à être pendu et brûlé en place publique, avec le squelette, complice de ses sortilèges, et la sentence fut exécutée en 1664, à la grande satisfaction de tous les hommes dévots.

ALLOU (ADRIEN), musicien français, né vers le milieu du seizième siècle, fut maître des enfants de chœur de Saint-Martin de Tours. En 1585, il obtint au concours du Puy de musique d'Évreux, en Normandie, le premier prix, consistant en un orgue d'argent, pour le motet *Gustate et videte*.

ALMASIA (...), compositeur, né à Milan en 1806, a fait ses études musicales sous la direction d'Asioli. Fixé à Plaisance, en qualité de maître de chapelle, il occupait cette position, en 1846, depuis plusieurs années. Il y a écrit des Messes, un *Dixit* à 4 voix et orchestre, et plusieurs autres morceaux de musique religieuse d'un bon style. On a publié à Milan, chez Riccordi, des valses pour le piano, sous le nom d'*Almasio* : peut-être sont-elles du même artiste.

ALMEIDA (ANTOINE DE), maître de chapelle de la cathédrale de Porto, en Portugal, vers le milieu du seizième siècle, naquit dans cette ville. Il a mis en musique un oratorio dont le texte a été publié sous ce titre. *La Humana corça abrazada el grand martyr S. Laurentio;* Coïmbre, 1556, in-4°. Machado (Bibl. Lusit., 2, 1, p. 197) fait beaucoup d'éloges du talent de ce maître.

ALMEIDA (FERNANDO DE), prêtre portugais et compositeur, né à Lisbonne, fit profession en 1636 dans le monastère de Saint-Thomas, et devint en 1656 visiteur de son ordre. Il est mort à Lisbonne le 21 mars 1660. Son maître de composition fut *Duarte Lobo*. Les principaux ouvrages de ce musicien sont : 1° *Lamentaçoèns, Responsorios, e Misereres dos tres officios da quarta, quinta e sesta feira da Semana Santa*, en Mss., dans la bibliothèque de Saint-Thomas, 2° *Missa a doze vozes*, dans la bibliothèque du roi de Portugal.

ALMENRAEDER (CHARLES), né le 3 octobre 1786, à Ronsdorf, petite ville de la régence de Dusseldorf, était fils d'un musicien de cette ville, qui lui enseigna les éléments de la musique dès ses premières années. Il jouait déjà du clavecin, de la flûte et du cor lorsqu'on lui fit cadeau d'un mauvais basson, à l'âge de treize ans. Malgré ses défauts, cet instrument lui révéla sa destination; car il se mit à l'étudier avec ardeur et parvint en peu de temps à en jouer d'une manière satisfaisante. L'acquisition qu'il fit d'un meilleur instrument lui permit de perfectionner son talent. En 1812, il entra comme premier basson

au théâtre de Francfort. Deux ans après, le soulèvement général de l'Allemagne contre la France l'obligea d'accepter la place de chef de musique du 3e régiment de la Landwehr, et de faire la campagne qui ne fut terminée pour lui qu'en 1816. Arrivé à Mayence, il entra dans le 3e régiment de ligne en la même qualité; et la place de premier basson du théâtre de cette ville lui fut confiée en 1817. A cette époque, Godefroid Weber était intendant supérieur de ce théâtre. Charmé par le talent d'Almenraeder, il lui communiqua sa théorie acoustique de la construction des instruments à vent, et fixa son attention sur la nécessité de perfectionner celle du basson. L'artiste, préoccupé de ces nouvelles idées, fit beaucoup d'essais, et parvint enfin à l'amélioration de la justesse de quelques notes en augmentant le nombre de clefs. Bientôt les instruments fabriqués par lui furent recherchés en Allemagne, et Almenraeder prit le résolution de fonder une fabrique à Cologne. Il se fixa en effet dans cette ville et s'y livra avec ardeur à la fabrication des bassons; mais cette entreprise ne réussit pas; la santé de l'artiste, affaiblie par le travail, l'obligea à fermer ses ateliers en 1822 et à accepter la place de premier basson du Duc de Nassau, à Biberich. Il y joignit la direction supérieure de la fabrique d'instruments à vent d'après les principes de Weber, que MM. Schott avaient établie à Mayence. A l'exception de quelques voyages qu'il entreprit pour donner des concerts, particulièrement en Hollande, il continua de vivre dans cette position. Il mourut à Biberich le 14 septembre 1843. Almenraeder a exposé les principes qui l'ont dirigé pour la construction de son basson, dans un écrit qui a pour titre : *Traité sur le perfectionnement du basson, avec deux tableaux*, en allemand et en français; Mayence, Schott, 1824, in-4. Il a publié une *Méthode complète pour le basson*, en allemand et en français; Mayence, Schott, sans date. Il s'est fait aussi connaître comme compositeur par un concerto pour le basson, en *ut* mineur; Mayence, Schott; Pot-pourri pour basson et orchestre, op. 3, *ibid;* Variations avec violon, alto et violoncelle, op. 4, *ibid.*; Introduction et variations pour basson et quatuor, op. 6, Darmstadt, Alisky; Duettinos pour deux bassons, op. 8; Mayence, Schott; Duos pour deux bassons, op. 10; etc. Il a laissé en manuscrit plusieurs concertos pour son instrument, une fantaisie pour hautbois, clarinette, cor de bassette, basson et deux cors, ainsi que d'autres compositions de différents genres.

Un fils de Charles Almenraeder, nommé aussi *Charles*, s'est fixé à Cologne comme marchand de musique. Il y était, en 1844, premier violon du théâtre, et directeur d'une société d'amateurs de musique instrumentale qui exécutait des symphonies et des ouvertures.

ALMERIGHI DI RIMINI (Joseph), musicien de la chambre du landgrave de Hesse-Darmstadt, né à Rimini, dans les États romains, publia à Nuremberg, en 1761, *Sei sonate da camera* pour deux violons et basse, op. 1er.

ALMEYDA (Charles-François), violoniste et compositeur au service du roi d'Espagne, né à Burgos, a écrit deux œuvres de quartettis pour deux violons, alto et basse, dont Pleyel a fait graver le deuxième à Paris, en 1795.

ALOVISI (Jean-Baptiste), en latin ALOYSIUS, mineur conventuel et bachelier en théologie à Bologne, naquit vers la fin du seizième siècle. Il a publié : 1° *Motecta festorum totius anni*, à quatre voix; Milan 1587, in-4°; 2° *Contextus musicus*, motets à deux, trois et quatre voix, Venise, 1626, in-4; 3° *Cœlum harmonicum*, messes à quatre voix, Venise, 1628, in-4°; 4° *Celestem Parnassum*, motets, litanies et cantiques à deux, trois et quatre voix; 5° *Vellus aureum*, litanies de la Vierge à quatre, cinq, six, sept et huit voix; 6° *Corona stellarum*, motets à quatre voix; Venise, 1637. On trouve aussi des motets d'Alovisi dans la collection d'Ambroise Profe (V. ce nom).

ALQUEN (Jean d'), né à Arnsberg, en Westphalie, en 1795, d'une famille honorable qui vivait dans l'aisance, reçut une bonne éducation scientifique et littéraire dans sa jeunesse, et cultiva aussi la musique avec succès. Doué d'une bonne voix, il se livra à l'étude du chant sous la direction de Zelter et de Bernard Klein, lorsqu'il alla suivre les cours de médecine à l'université de Berlin. Plus tard, lorsqu'il se fut établi comme médecin à Muhlheim, sur le Rhin, il se délassa des occupations de sa profession en composant une très-grande quantité de chansons qui sont devenues populaires, et qui ont joui en Allemagne d'une vogue extraordinaire. Leur mérite les a fait comparer aux meilleures choses en ce genre des compositeurs les plus renommés. Ces chansons se sont répandues en manuscrit et surtout par la tradition populaire; mais on n'en a rien publié.

ALQUEN (François d'), frère puîné du précédent, était destiné par ses parents à la profession d'avocat; mais son goût passionné pour la musique le détourna de l'étude du droit, et ses liaisons avec Ries le décidèrent à suivre son penchant. Les leçons de cet artiste célèbre lui ayant fait acquérir un talent distingué sur le piano, il

se fit entendre avec succès dans plusieurs concerts. En 1827. il s'établit à Bruxelles et s'y livra à l'enseignement; mais la Révolution de 1830 lui fit abandonner la Belgique pour se fixer à Londres. Il y a publié plusieurs compositions pour son instrument, entre autres deux œuvres de sonates pour le piano, deux concertos pour le même instrument, des variations, et quelques bagatelles.

ALSCHALABI (Mohammed), Arabe d'Espagne, qui vivait dans la six cent dix-huitième année de l'hégire (1415 de l'ère chrétienne), est auteur d'un traité de musique que Cassiri (Bibl. Arabico-Hisp. Escurial. t, t. p. 527, art. MDXXX) indique sous ce titre : *Opus de licito musicorum instrumentorum usu, musices censura et apologia inscriptum, eorum scilicet in primis, quæ per ea tempora apud Arabos Hispanos obtinuere, quæque ad triginta et unum ibidem enumerat auctor diligentissimus, qui librum suum Abu Jacobo-Joseph ex Almorabitharum natione Hispaniæ tunc regi, exeunte Egiræ anno* 618, *dedicavit.*

ALSCHER (Joseph), contre-bassiste allemand, virtuose distingué sur son instrument, a été considéré il y a vingt ans (vers 1830) comme le rival de Dragonetti et de Müller. On n'a de renseignements ni sur le lieu de sa naissance, ni sur ses premières années. Il vécut en Italie depuis 1830 jusqu'en 1837; puis il retourna en Allemagne, et donna des concerts à Prague et à Leipsick. Postérieurement il s'est fixé dans la première de ces villes.

ALSDORF (Wilhelm), directeur de musique à Rostock, né à Kœnigsberg vers 1804, s'est fait connaître par la composition d'un opéra romantique intitulé : *Die Wiedertaufer oder Johann von Leyden* (Les Anabaptistes, ou Jean de Leyde), qui fut représenté dans les mois de juillet et d'août 1839 à Rostock et à Greiswald. Le sujet de cet ouvrage est le même que celui du *Prophète* de Meyerbeer ; mais la conception des deux drames n'a pas de rapport, et le sort des deux ouvrages a été très-différent.

ALSTED (Jean-Henri), né à Herborn, dans le comté de Nassau, en 1588, professa d'abord la philosophie et la théologie dans sa patrie; mais dans la suite il alla à Weissembourg en Transylvanie, où il remplit également les fonctions de professeur. Il y mourut en 1638, à l'âge de cinquante ans. Il a traité de la musique dans son livre intitulé : *Scientiarum omnium Encyclopædia*, Herborn, 1610, in 4°, réimprimé avec de grandes augmentations à Herborn, en 1630, 2 vol. in-folio, et à Lyon, 1649. On trouve un *Elementale musicum* dans son *Elementale mathematicum*, Francfort, 1611, in-4°. Cet *Elementale musicum* est divisé en deux livres : 1° *De Musica simplici*; 2° *De Musica harmonica*, et remplit treize feuilles in-4°. Le 8e livre de ses *Admirandorum mathematicorum* est aussi consacré à la musique. La première édition de cet ouvrage parut à Herborn, en 1613, in-12, et la seconde à Francfort, en 1623, in-4°. *L'Elementale musicum* a été traduit en anglais par Jean Birchensha, sous ce titre : *Templum musicum, or the musical synopsis of the learned and famous Johannes-Henricus Alstedius; being a compendium of the rudiments both of the mathematical and practical part of musik : of which subject not any book is extant in the english tongue, faithfully translated out of the latin, by John Birchensha; London,* 1664.

ALT (....), secrétaire d'État à Glogau, vers la fin du dix-huitième siècle, fut un amateur distingué comme violoniste et comme compositeur. En 1790 il a publié chez Hummel, à Berlin, trois quatuors pour flûte, violons et basse.

ALTAVILLA (François), compositeur napolitain, élève du collège royal de musique de Naples, a fait sa première apparition dans le monde musical, comme compositeur dramatique, par l'opéra bouffe *Il Preventivo d'arresta* représenté au théâtre *Nuovo*, en 1843. L'ouvrage ne réussit pas; mais le compositeur fut plus heureux dans *I Pirati di Barratiera*, représenté au théâtre du Fondo, dans le carnaval de 1846, et dans *Lo Sposalizio di un Principe*, au théâtre Nuovo, dans la même année. Ses autres ouvrages dramatiques connus sont : *I Litiganti*; *Pace figlia di amore; Il Debitore; Raoul di Créqui.*

ALTEMPS (Serafino), musicien d'origine irlandaise, vécut à Rome vers le milieu du dix-huitième siècle, et fut attaché à l'église des Douze Apôtres en qualité de chantre. Il était à la fois bon maître de chant et savant dans l'art d'écrire. Dans le fonds de Mont-Cassin, qui est à la bibliothèque royale de Munich, on trouve sous le nom de cet artiste un volume manuscrit d'études de contrepoint.

ALTEMPS (Dom Faustino, fils du précédent, fut bénédictin au couvent de Saint-Calixte à Rome. Le fonds de Mont-Cassin, dont il est parlé dans l'article précédent, contient les motets suivants de la composition de ce religieux : 1° *Assumpta est*, pour soprano, basse et orgue; 2° *Paradisi portae*, pour basse et orgue, 3° *Alleluia; Beatus vir*, à 4 voix et orgue; *Quasi Cedrus*, pour 2 soprani, basse et orgue; 5° *Vehi ad liberandum*, pour 2 soprani, basse et orgue. Tous ces morceaux sont en manuscrit.

ALTENBURG (MICHEL), compositeur et prédicateur à Erfurt, naquit à Trœchtelborn, dans la Thuringe, en 1583. Nommé en 1608 pasteur à Hilvorsgehofen et à Marpach, près d'Erfurt, il revint en 1610 dans le lieu de sa naissance, où l'on trouve encore son portrait auprès de l'orgue; en 1621, il alla exercer le pastorat à Grossen-Sœmmerda; et enfin en 1637, il fut appelé à Erfurt en qualité de diacre, et l'année suivante il fut élevé à la dignité de pasteur de l'église Saint-André. Il mourut dans ce lieu le 12 février 1640. On connaît de lui les compositions suivantes : 1° *Das 53 Kapitel des Jesoias, angehœndt : Bernhardt passio tua Domini Christi, mit acht Stimmen componirt* (Le 53me chapitre d'Isaïe, commençant par ces mots : *Bernhardi passio tua Domini Christi*, à 8 voix), Erfurt, 1608, in-4o; 2o *Hochzeit Motteten von sieben Stimmen* (Motets à 7 voix pour le jours de noces), Erfurt, 1513; 3o *Musikalischer Schirmund Schild der Bürger und Einwohner, oder der Psalm mit sechs Stimmen* (Abri musical et bouclier du bourgeois et du citadin, ou le 55me psaume à 6 voix), Erfurt, 1618; 4o *Kirch-und Hous-gesœnge mit fünf, sechs und acht Stimmen.* 1 — 4 th. (Chants d'église et de chambre à 5, 6 et 8 voix, en quatre parties), Erfurt, 1620—1621; 5o *Introden mit sechs Stimmen; welche zufœrderst ouf Geigen, Lauten, Instrumenten und Orgelwerk gerichtet sind*, etc., Erfurt, 1620, in-4o; 6o *Cantiones de adventu Domini Nostri Jesu, quinque, sex et octo vocibus compositæ*, Erfurt, 1621, in-4o; 7o *Musikalische Weihnachts und new Jahrs Zierde, etc., zu vier-neune Stimmen* (Chants de Noël et de nouvelle année, etc., depuis 4 jusqu'à 9 voix), Erfurt, 1621; in-4o; 8o *III und IV th. Musikalische Fest-Gesœnge, mit fünf-vierzehn Stimmen*, Erfurt, 1653.

ALTENBURG (JEAN-ERNEST), virtuose sur la trompette, compositeur et écrivain didactique, naquit à Weissenfels en 1734. Son père, J. Gaspar Altenburg, trompette de la musique particulière du prince de Weissenfels, fut lui-même un artiste fort distingué sur son instrument. Après avoir assisté à la bataille de Malplaquet, il retourna en Allemagne, et fit admirer ses talents par les rois de Prusse et de Pologne, dans les cours de Gotha, de Bayreuth, d'Anspach, de Stuttgard, de Cassel, de Brunswick, de Schwérin, de Strélitz-Sondershausen, et dans les villes de Hambourg, Nuremberg, etc. Le roi Frédéric-Auguste lui fit proposer d'entrer à son service avec 600 thalers d'appointement. Il mourut en 1761. L'exemple du père fit naître l'émulation du fils. Celui-ci ne se contenta point d'exécuter avec habileté sur son instrument, et de composer des pièces pour deux, quatre, six et huit trompettes; il écrivit aussi le traité historique et pratique qu'on cite comme ce qu'il y a de meilleur sur la trompette et sur les timbales. Cet ouvrage est intitulé : *Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter und Paukenkunst, zur mehreren Aufnohme derselben historisch, theoretish und practisch beschrieben und mit Exempeln erlaütert.* (Traité historique, théorique et pratique sur la trompette héroïco-musicale et sur la timbale, etc.), Halle, chez Hendel, 1795, 123 pages in-4°. La première partie de cet ouvrage est historique; la seconde est relative à l'art de jouer de la trompette. Le livre est terminé par un concerto pour sept trompettes et timbales.

ALTÈS (JOSEPH-HENRI), né à Rouen, le 18 janvier 1826, commença l'étude de la flûte dès l'âge de dix ans, et montra dès lors d'heureuses dispositions pour cet instrument. Admis comme élève au Conservatoire de Paris le 7 décembre 1840, il suivit le cours du Tulon. Ses progrès furent si rapides, qu'au concours de 1841 le second prix de flûte lui fut décerné : sa brillante exécution lui fit obtenir le premier dans l'année suivante. Depuis lors il s'est fait applaudir dans les concerts, et son talent l'a fait admettre dans l'orchestre de l'Opéra. On a publié de sa composition jusqu'à ce jour (1858) les ouvrages suivants : 1° Variations sur un thème du *Pirate* pour flûte et orchestre ou piano, op. 1, Paris, Richault; 2° Fantaisie pour flûte et orchestre ou piano, op, 2; *ibid.* 3° Fantaisie concertante pour flûte et violon, avec accompagnement d'orchestre ou piano, op. 3. *ibid*,; 4° 1re Fantaisie caractéristique (*La Vénitienne*), pour flûte et piano, op. 4, *ibid*; 5° 2me Fantaisie caractéristique (*L'Helvétienne*), *id.*, op. 5 *ibid.*; 6° 3me Fantaisie caractéristique (*L'Espagnole*), *id.*, op. 6, *ibid.*; 7° Grande Fantaisie pour flûte et orchestre ou piano, op. 7, *ibid.*

ALTÈS (ERNEST-EUGÈNE), frère du précédent, est né à Paris, le 28 mars 1830. Admis au Conservatoire de Paris, le 13 février 1843, il y devint élève d'Habeneck pour le violon. Deux ans après il obtint un accessit au concours. En 1847 le second prix lui fut décerné, et le brillant succès qu'il eut au concours de l'année suivante lui fit obtenir le premier. Devenu élève de M. Bazin pour l'harmonie, il eut le second prix de cette science en 1849, puis il suivit le cours de composition de Carafa; mais il n'acheva pas ses études sous ce professeur. Au mois d'octobre 1850 il s'est retiré du Conservatoire et est entré comme violoniste à l'orchestre de l'Opéra. Depuis lors il

s'est fait entendre avec succès dans quelques concerts. Jusqu'à ce jour (1858) il n'a rien publié de sa composition.

ALTMAN (D'), greffier de la chambre impériale de Breslau, au commencement du dix-huitième siècle, a écrit un *Compendium musicum;* ou instruction abrégée sur la basse continue; mais on ignore si ce livre a été imprimé.

ALTMUTTER (MARIANNE), habile cantatrice et actrice, née à Inspruck le 19 décembre 1790. Son père étant passé à Munich, où il établit une fabrique d'étoffes de soie, elle l'y suivit et s'y adonna à l'étude du théâtre et de la musique. Elle eut pour professeur de chant le maître de chapelle François Danzi; et, lorsque celui-ci passa au service du roi de Wurtemberg, elle reçut des leçons du compositeur P. Winter. Ce fut la célèbre actrice Marianne Lang qui la dirigea dans l'art théâtral. D'heureuses dispositions développées par ces habiles maîtres, une belle voix, les avantages de la taille et de la figure, lui valurent de grands succès à ses débuts. Son premier rôle fut celui d'Elvire, dans l'opéra de *don Juan* de Mozart. Dès 1805, elle fut attachée à la cour de Munich, où elle se trouvait encore en 1812.

ALTNIKOL (JEAN-CHRISTOPHE), organiste à Naumbourg, en Saxe, élève et gendre de J. Seb. Bach, vivait encore en 1758, et jouissait de la réputation d'un des meilleurs organistes et clavecinistes de son temps. Parmi ses compositions, qui ne sont pas dépourvues de mérite, on trouve à la bibliothèque royale de Berlin un *Halleluia* à 4 voix et orchestre; un motet: *Nun Danket alle Gott*, à 5 voix; deux *Sanctus*, dont un à 4 voix et orgue, des fugues et une sonate pour le clavecin. Le catalogue de Breitkopf indique un *Magnificat* et plusieurs cantates à grand orchestre de sa composition.

ALVARS (A. PARISH-). Voyez PARISH-ALVARS.

ALVAREZ ACEVO (BERNARD), plus connu en Espagne sous le deuxième nom que sous le premier, était, en 1787, maître de chapelle de l'église dite de *la Solitude* (Soledad), de Madrid. Ses œuvres de musique religieuse ont eu beaucoup de réputation dans certaines provinces de l'Espagne. Quelques-uns de ses ouvrages sont conservés en manuscrit dans les archives de l'Escurial. Alvarez écrivait en général dans un style brillant, et donnait à l'instrumentation plus d'importance et d'effet que les autres compositeurs espagnols de son temps.

ALVENSLEBEN (AGIBHARD D'), directeur de musique de la société *Euterpe*, à Leipsick, compositeur et professeur de piano, actuellement vivant (1858), est élève de M. Marx, et s'est déjà fait connaître avantageusement en 1838, époque où il faisait ses études à l'université de Berlin, par la composition d'une cantate pour voix d'hommes avec orchestre, exécutée le 3 août de cette année à la fête de l'université. Une analyse de cette cantate, avec des passages notés, a été donnée dans la Gazette générale de musique (de Leipsick), numéro 37 de la même année. Elle indique un bon sentiment de mélodie et de l'habileté dans l'art d'écrire. M. d'Alvensleben a fait entendre dans les concerts de la société d'Euterpe, à Leipsick, une ouverture et une symphonie (en *sol* mineur) auxquelles on a accordé des éloges. Il a publié : 1° 4 pièces caractéristiques pour le piano, op. 3. Leipsick, Hofmeister; 2° : 6 *Lieder* pour voix de soprano et piano, op. 1, Berlin, Bote et Bock; 3° 6 *Lieder* pour contralto et piano, op. 2, *ibid.*; 4° 6 *Lieder* pour *Mezzo soprano* et piano, op. 4, Berlin, Stern; 5° 2 *Lieder* pour voix de basse et piano. op. 5, Leipsick, Whistling. J'ignore si M. d'Alvensleben est le même qui a publié une espèce d'Almanach biographique des artistes dramatiques du théâtre allemand, sous ce titre : *Biographisches Taschenbuch deutscher Bühnen-Künstler und Künstlerinn*. Première année, Leipsick, Fischer, 1836, 1 vol. in-12 Deuxième année, *ibid.* 1837, 1 vol. in-12. La première année contient les notices biographiques de Henri Marschner, Mme Béatrix Fischer-Schwarzbock, Édouard Genest, M. Greiner, G. Spontini, H. Kreite, et Fr. Wilh. Grohmann. Dans la seconde année on trouve les notices de Mme Franchetti-Walzel, Morlacchi, Jules Pellegrini, Élise Pohlbesteimer, Jos. Rastrelli, Guill. Rauscher et Marie Pistor.

ALVERI (....), compositeur bolonais, vécut dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Il fut un des plus anciens auteurs de cantates à voix seule, dont il publia un premier livre à Bologne, chez Monti, en 1671, un second, chez le même, en 1678, et un troisième, en 1687.

ALVIMARE (D'). *Voyez* DALVIMARE.

ALYPIUS, auteur grec qui a écrit sur la musique et qu'on croit avoir été un sophiste de l'École d'Alexandrie. Un passage d'Eunapius, dans la vie de Jamblique, a fait croire que l'auteur dont il s'agit était contemporain de ce dernier, et conséquemment qu'il vivait sous le règne de l'empereur Julien (Voyez Meursius, *Annot. ad Aristox., Nichom., Alyp.*, p. 186); mais il n'est pas prouvé que cet Alypius soit l'écrivain sur la musique. Cassiodore semble avoir cru que cet auteur vivait avant Euclide et Ptolémée; car il fait l'énumération de ces auteurs (*in Musica*,

circa fin.) dans cet ordre : *Quam apud Græcos Alypius, Euclydes, Ptolomæus*, etc. Meibomius n'a pas placé l'époque de la vie d'Alypius avant Euclide; mais il a cru qu'il était antérieur à Ptolémée (*in Epist. Lectori benev. ante Lib. I. de Mus Aristid. Quintil.*); mais rien n'autorise cette conjecture. Tout porte à croire qu'Alypius n'a pas vécu dans une antiquité reculée, car Cassiodore est le premier écrivain qui l'ait cité. Si Alypius est le même dont Eunaplus a parlé, il était si petit de taille, qu'il ressemblait à un nain; mais c'était un homme de beaucoup de mérite : *Summus disserendi artifex, statura perpugilla instar pygmæi*. Eunapius ajoute qu'il était né à Alexandrie, et qu'il mourut en cette ville dans un âge avancé.

Le livre d'Alypius a pour titre : Εἰσαγωγὴ μουσική, c'est-à dire, *Introduction à la Musique*. On le trouve en manuscrit dans la plupart des grandes bibliothèques, particulièrement dans la Bibliothèque impériale de Paris, où il y en a plusieurs copies. Cet ouvrage fut publié pour la première fois par J. Meursius, d'après le manuscrit de Scaliger, avec les traités de musique d'Aristoxène et de Nichomaque (Voy. ces noms), sous ce titre; *Aristoxenus, Nichomachus, Alypius, auctores musices antiquissimi hactenus non editi.*, Ludg. Batav., 1616, in-4°. Cette collection a été réimprimée dans les œuvres de Meursius, t. 6, p. 475. Déjà Galilée (Vincent) avait donné les tables d'Alypius (*Dialogo della Musica antica e moderna, Fiorenza*, 1581, p. 92-94) pour les modes hypodorien, hypophrygien, hypolydien, dorien, phrygien, lydien, mixolydien et hypermixolydien, dans le genre diatonique, avec une version italienne, et la traduction des signes grecs en notation moderne exprimée par des lettres. Meibomius en a donné une autre édition dans son recueil des *Antiquæ musicæ auctores septem*, Amsterdam, Elzevier, 1652, 2 vol. in-4°, et y a joint une traduction latine et des notes. La version de Meibomius a été ajoutée au texte dans les œuvres de Meursius. Les manuscrits dont Meibomius s'est servi dans son édition pour la correction du texte sont celui de Scaliger, qui avait servi à Meursius, deux autres de l'université d'Oxford, provenant des collections Bodléienne et Barocienne, et enfin une copie d'un manuscrit de la bibliothèque Barberinne qui lui fut envoyée par Léon Allacci. Le jésuite Kircher a aussi publié les signes de la notation de la musique grecque donnés par Alypius, d'après un manuscrit du collége de son ordre, à Rome (*Musurgia*, t. I, p. 540); mais dans cette partie de son livre comme dans presque toutes les autres, il a porté beaucoup de désordre. Les signes du genre enharmonique ont été supprimés par lui, et les autres fourmillent d'erreurs et de transpositions. Le P. Martini possédait une version latine du traité de musique d'Alypius, par Hermann Cruserius : elle avait été écrite de la main d'Hercule Bottrigari. L'auteur de ce dictionnaire a fait une traduction française du même ouvrage, et l'a accompagnée de dissertations et de nombreuses notes. Cette traduction, accompagnée de la traduction des signes en notation moderne, fait partie d'un travail étendu qui n'a point encore vu le jour.

Nous n'avons pas le livre d'Alypius complet. Cet auteur a intitulé son ouvrage *Introduction à la musique*, et a divisé les parties de cet art en sept, qu'il énumère ainsi : 1° les sons; 2° les intervalles; 3° les systèmes; 4° les genres; 5° les tons; 6° les mutations; 7° la composition du chant Or, pour que le titre répondît à l'ouvrage, il faudrait que celui-ci contînt une exposition de toutes ces parties; mais il ne nous reste que la cinquième, c'est-à-dire, le traité des tons. Bien que nous ayons à regretter les autres, celle-ci n'en est pas moins précieuse pour nous; car elle nous fait connaître le système complet des signes de la musique grecque dans tous les tons et dans les trois genres de cette musique, à savoir, le genre diatonique, le chromatique et l'enharmonique, lesquels étaient en usage à l'époque où Alypius écrivait. Ces signes sont différents de ceux qui nous ont été conservés par Aristide Quintillien (Voy. ce nom), parce que ceux-ci, comme l'a fort bien remarqué Perne (Voy. *Revue musicale*, t. III) appartiennent à une époque antérieure à Pythagore. Meibomius qui n'a point fait cette distinction et qui a essayé de corriger ces deux auteurs l'un par l'autre, a tout brouillé et a porté beaucoup de désordre dans cette partie de l'histoire de la musique ancienne. Le système de signes exposé par Alypius est celui de la tonalité de la musique grecque où les différences d'espèce d'octaves sont effacées, et dans lequel les modes divers ne sont qu'une transposition ascendante, et dans l'ordre chromatique, d'une seule forme des trois genres, et dans la plus grande extension vers l'aigu.

Burette, qui avait eu la patience de compter les signes de la notation de la musique grecque indiqués par Alypius, en faisait monter le nombre à *seize cent vingt*, et depuis lors il était à peu près convenu qu'il fallait apprendre la signification de cette immense quantité de signes pour déchiffrer les intonations de cette musique; mais Perne, dans un savant mémoire lu, en 1815, à la classe des beaux-arts de l'Institut, a demontré

qu'on était dans l'erreur à ce sujet, et a réduit à un nombre beaucoup moins considérable les notes qu'un chanteur, un joueur de cithare ou de flûte était tenu d'apprendre. (*Voy.* l'article *Perne* et la *Revue musicale*, t. 3, 4, 5, 6 et suivants.)

A l'égard de la valeur des signes d'Alypius exprimée dans la notation de la musique moderne, Galilée est le premier auteur qui en a donné la traduction (*Dialogo della Musica antica e moderna*, p. 95), d'après la synonymie établie par Boëce. (*Voy.* ce nom.) Le même auteur ayant publié (*loc. cit.*, p. 97) quatre morceaux de poésie grecque accompagnés de notes du mode lydien telles qu'elles sont indiquées par Alypius [1], Hercule Bottrigari, qui a écrit un commentaire de tout l'ouvrage de Galilée sur un exemplaire de ce livre qui a passé depuis en la possession du P. Martini, et qui est aujourd'hui dans la bibliothèque du Lycée musical, à Bologne, traduisit un de ces morceaux, qui est un hymne à Némésis, en notation moderne d'après la synonymie de Boëce. Cette traduction a été publiée par le P. Martini : *Storia della Musica*, t. 3, p. 362). C'est d'après les mêmes principes qu'Edmond Chilmead (*voy.* ce nom) a donné une traduction de trois de ces morceaux en notation de la musique moderne, d'après un manuscrit d'Oxford, à la suite de l'édition grecque des Phénomènes d'Aratus (*Oxonii e theatro Scheldoniano*, 1672, in-8°). Enfin Burette (*voy.* ce nom) en a publié aussi une traduction dans la même notation, d'après le manuscrit grec de la Bibliothèque impériale de Paris, coté 3221. (*Voy.* la dissertation de Burette *sur la Mélopée de l'ancienne musique*, dans les mémoires de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, t. 5.) Quelques différences existent entre ces diverses traductions des mêmes morceaux ; mais elles ne résultent que de la différence des signes de la musique grecque des divers manuscrits. Ainsi que je viens de le dire, tous les morceaux dont il s'agit ne présentent que la traduction de la notation du mode lydien; mais Perne, s'appuyant aussi sur l'autorité de Boëce, a donné la valeur des signes de tous les modes dans les trois genres. (*Voy.* la *Revue musicale*, t. 4, 5, 6 et suivants.) F. de Drieberg, d'après d'autres principes, a présenté dans son traité de la musique pratique des Grecs (*Die proktische Musik der Griechen*, Berlin, 1821, p. 76 et suiv.), un système de traduction des signes d'Alypius absolument différent de celui des auteurs cités précédemment. Postérieurement, MM. Bellermann et Fortlage leur ont donné des significations qui sont en désaccord complet avec les systèmes de leurs prédécesseurs. Ces systèmes présentent une question fort délicate, qui ne peut être examinée ici.

[1] Ces morceaux sont attribués par Fabricius (*Bibl. græc.*, t. II, p. 261), et par quelques autres écrivains à Denys d'Halicarnasse, musicien et poëte (*voy.* ce nom); mais Burette, d'après l'autorité de Jean de Philadelphe (écrivain grec qui vécut sous le règne des empereurs Anastase, Justin et Justinien) croit qu'ils appartiennent à un poëte lyrique originaire de Crète, nommé *Mesomédes*. (*Voy.* ce nom). Quoi qu'il en soit, après Galilée, François Patricio publia les mêmes morceaux dans sa *Poetica deca istoriale* (lib. 6, *Del cantar l'antiche poesie*, p. 186), et ils reparurent successivement dans l'Encyclopedie de toutes les sciences (*Encyclop. Scient. omnium*, t. II, lib. 20, c. 10, p. 620) d'Alstedius, dans le livre de Bottrigari, intitulé *Il Melone, discorso armonico* (p. 10), dans la *Musatena* de Henri Van de Putte ou de Pute (première édition, Hanovre 1602, in-8° c. 8; ils ne se trouvent pas dans la deuxième édition, Louvain 1618), et dans beaucoup d'autres livres plus modernes. (*Voy.* les articles *Drieberg*, *Bellermann* et *Fortlage*.)

Il est bon de faire remarquer ici que Kircher a publié un autre monument de la poésie grecque notée, qui consiste en un fragment de la première ode pythique de Pindare. (Voy. *Musurgia*, t. I, p. 541.) Ce jésuite assure qu'il a découvert ce morceau dans un manuscrit de la bibliothèque de S. Salvatore, près du port de Messine. Peu confiant dans l'exactitude de ce polygraphe, Burette a fait de longues recherches pour découvrir ce manuscrit, mais inutilement, ce qui a fait croire qu'il pourrait bien y avoir quelque supercherie littéraire dans cette publication; cependant il y a des motifs sérieux pour croire à la bonne foi de Kircher.

AMADEI (Philippe), compositeur dramatique, né à Reggio, en 1683, a donné à Rome, en 1711, *Teodosio il giovane*. On n'a pas d'autre renseignement sur cet artiste; cependant il est vraisemblable qu'il y a identité de ce compositeur avec *Amodei* qui écrivit en société avec Orlandini l'opéra d'*Arsace*, représenté à Hambourg en 1722. Mattheson, qui avait vu la partition de cet ouvrage, et qui n'était pas indulgent, déclare que les auteurs étaient d'habiles compositeurs.

AMADEI (Amadeo), docteur ès sciences et astronome, né à Bologne, vers 1810, a eu la fantaisie d'écrire sur la musique, qu'il ne connaissait pas, et a fait imprimer un opuscule rempli de futilités, sous ce titre : *Intorno allo stile della moderna Musica di chiesa. Lettera del dottor*, etc.; Bologne, typographie della Volpe, 1841, in-12 de 20 pages. La musique d'église par excellence, pour M. Amadei, est celle de Boniface Asioli !

AMADINO (Richard), éditeur et imprimeur de musique à Venise, dans les vingt-cinq dernières années du seizième siècle, a publié une grande quantité d'œuvres des maîtres de ce temps, en société avec Jacques Vincenti, depuis 1583 jusqu'en 1586; puis les deux associés se sont séparés et ont formé des maisons distinctes.

AMADORI (Joseph), élève de Bernacchi,

a donné à Rome, en 1702, *Il Martirio di San Adriano*, oratorio. Il vivait encore en 1730, car une messe à quatre voix avec instruments, de sa composition, laquelle est dans la collection de l'abbé Santini, à Rome, porte cette date. On trouve aussi dans ta même collection les ouvrages suivants de ce maître : 1° Le motet *Ecce nunc benedicite*, à six voix, deux violons, viole et orgue. — 2° *Laudate pueri* à huit voix. — 3° *Lætatus sum*, à huit. — 4° *Laudate Dominum*, à huit. Arteaga compte Amadori parmi tes meilleurs maîtres de chant de son temps (*Le Rivoluzioni del Teatro musicale italiano*, t. II. p. 36); ce qui ne doit point étonner chez un élève de Bernacchi. D'ailleurs tous les compositeurs de l'ancienne école romaine ont eu les traditions du bel art du chant.

AMADORI (Jean). *Voy.* TEDESCHI.

AMALAIRE, surnommé *Symphosius*, à cause de son goût pour la musique, né à Metz vers la fin du huitième siècle, fut d'abord diacre et prêtre de l'église de cette ville, ensuite directeur de l'école du palais sous Louis le Débonnaire, abbé d'Hornbach, chorévêque du diocèse de Lyon, puis de celui de Trèves, où il mourut en 837. Il est auteur d'un ouvrage intitulé : *De Ordine Antiphonarii* (de l'ordre de l'Antiphonaire), inséré dans la Bibliothèque des Pères, t. XIV, p. 980. Il tâche d'y concilier le rit romain avec le rit anglican. Il eut une discussion avec Agobard, archevêque de Lyon, qu'il accusa d'avoir innové dans le chant ecclésiastique. Martini, *Storia della Musica*, et, d'après lui, Choron et Fayolle, ont confondu cet Amalaire avec Fortunat Amalaire, qui vivait dans le même temps, et qui fut archevêque de Trèves, après avoir été moine du Madeloc.

AMANTON (Claude-Nicolas), conseiller de préfecture du département de la Côte-d'Or, membre de plusieurs académies, est né à Villers-les-Pots, près d'Auxonne, le 20 janvier 1760. Au nombre de ses travaux littéraires et philologiques se trouve une *lettre a M. Chardon de la Rochette, contenant des éclaircissemens certains sur le véritable lieu de naissance du célèbre organiste L. Marchand*, etc. (Extraits du Magasin Encyclopédique, août 1812), Paris, Sajon, 1812, in-8°. M. Amanton a donné aussi dans sa jeunesse : *Apothéose de Rameau*, scènes lyriques, musique de M*** (Deval), Dijon, Gausse, 1783, in-8°.

AMAT (Léopold), compositeur de romances et de chansonnettes qui ont obtenu un succès populaire, a été administrateur du théâtre des *Bouffes-Parisiens* pendant les années 1855-1856, puis a obtenu le privilége du théâtre Beaumarchais, à Paris.

AMATI (André), chef de la famille des luthiers de ce nom, descendait de l'ancienne et noble famille des Amati de Crémone, mentionnée dans les annales de cette ville dès l'année 1097. On ne sait pas la date de sa naissance, parce que les registres des églises de Crémone ne remontent pas jusqu'au commencement du seizième siècle, époque qui paraît être celle de sa naissance; mais, à défaut de l'acte de baptême, on a sur cet artiste un renseignement positif fourni par un violon à trois cordes, ou *rebec*, qui existait dans la précieuse collection d'instruments formée par le comte Corio de Salabue, de Casal-Monferrato, qui se trouvait à Milan, dans la maison du chevalier Charles Carbi. Cet instrument portait le nom d'André Amati et la date de 1546. Il existait aussi vers 1789, chez le baron de Bagge une viole moyenne, appelée par les Italiens *viola bastarda*, qui portait son nom et la date de 1551. Quelques années après, André s'associa avec son frère, et commença à fabriquer des violons de grand et petit patron, qui en peu de temps procurèrent à ces artistes une réputation brillante. Leurs basses, dont on ne connaît qu'un petit nombre, et qui sont en général d'un grand patron, ne méritent que des éloges pour le beau fini du travail et la douceur de leur son. Charles IX, roi de France, grand amateur de musique, chargea les frères Amati de la confection des instruments de sa chambre : il paraît qu'ils furent tous construits par André; ces instruments consistaient en vingt-quatre violons, dont douze étaient de grand patron et douze plus petits, six violes et huit basses. Cartier (*voy.* ce nom), qui a vu deux de ces violons, affirme que rien ne surpasse la perfection de leur travail. Ils étaient revêtus d'un vernis à l'huile d'un ton doré, avec des reflets d'un brun rougeâtre. Sur le dos de l'instrument on avait peint les armes de France, composées d'un cartel renfermant trois fleurs de lis sur un champ d'azur, entourées du cottier de Saint-Michel et surmontées de la couronne royale fleurdelisée et supportées par deux anges. Deux colonnes entourées de liens en ruban blanc, avec cette devise : *Justice et piété*, étaient placées aux deux côtés des armoiries, et étaient aussi surmontées de couronnes royales que portaient des anges; la tête de ces instruments était décorée d'une sorte d'arabesque dorée, d'un goût fort élégant. Cartier et M. de Boisgelou conjecturent que les violons de grand patron étaient destinés à la musique de la chambre, et que les autres servaient pour les bals des petits appartements de la cour. Au reste, il est bon de remarquer que les violons n'ont jamais servi dans la chapelle de Charles IX, car

ce n'est que sous le règne de Louis XIV que les instruments, particulièrement les violons, ont été introduits dans la musique de la chapelle des rois de France. L'époque de la mort d'André Amati n'est pas connue; mais elle doit se rapporter vraisemblablement à l'année 1577; car, après cette date, on ne trouve plus d'instruments sortis de ses mains, et tous les violons, violes et basses signés du nom d'*Amati* sont de ses deux fils, Jérôme et Antoine. Les violons d'André Amati se trouvent rarement aujourd'hui; ceux qu'on connaît ont beaucoup souffert et ont été mal restaurés.

AMATI (NICOLAS), frère puîné du précédent, est particulièrement connu par ses excellentes basses de viole. Toutes portent son nom, et les dates où elles ont été faites s'étendent depuis 1568 jusqu'en 1586. J'en ai vu deux, dont l'une était de cette première année, et l'autre de la seconde. Les tables étaient fort peu bombées; elles étaient vernies à l'huile. On croit que Nicolas Amati survécut à son frère André. Il ne faut pas confondre ce luthier avec un autre Nicolas, l'un de ses petits-neveux.

AMATI (ANTOINE), fils d'André, né à Crémone vers 1550, succéda à son père, et fut quelque temps associé de son frère Jérôme, dont il se sépara ensuite. Antoine avait adopté les patrons d'André; mais il fabriqua un nombre plus considérable de petits violons que de grands. Cartier possédait un de ceux-ci qui a appartenu à Henri IV, roi de France, et qui portait les noms réunis d'Antoine et de Jérôme: cet instrument est une rareté historique du plus grand prix. Son patron est de la plus grande dimension : le filet qui l'entoure est en écaille. Son vernis, à l'huile, est brillant comme l'or. La table inférieure est décorée des armoiries de France et de Navarre, entourées des ordres de Saint-Michel et du Saint-Esprit que surmonte la couronne de France. De chaque côté des armoiries se trouve la lettre H émaillée d'outremer, et parsemée dans ses jambages de fleurs de lis en or. Cet H est traversé par la main de justice et le sceptre, et une couronne, soutenue par une épée, semble se poser dessus. Aux coins de la table d'harmonie sont aussi des fleurs de lis en or, et sur les éclisses se trouve la légende *Henri IV, par la grâce de Dieu, roi de France et de Navarre.* Cet instrument porte la date de 1595.

Les petits violons d'Antoine Amati, d'une qualité de son douce et moelleuse, n'ont pu être surpassés sous ce rapport. Malheureusement ce son si pur et si doux a peu d'intensité. Antoine chercha à balancer l'exiguïté du patron et le peu d'élévation des éclisses par la hauteur et l'étendue des voûtes. Les épaisseurs de la table sont considérables au centre, et vont en diminuant progressivement jusqu'aux extrémités dans toute l'étendue de la circonférence. La chanterelle et la seconde des instruments de cet artiste rendent un son brillant et argentin; la troisième est moelleuse et veloutée, mais la quatrième est faible. On attribue généralement ce défaut à l'absence de proportions entre les épaisseurs et la capacité. Pour y porter remède, autant qu'il est en leur pouvoir, les luthiers de nos jours, à qui l'on confie ces instruments pour les monter, élèvent souvent un peu plus le chevalet vers la quatrième qu'ils ne le font aux violons de Stradivari et de Guarneri. (*Voy.* ces noms.)

On connaît des instruments qui portent le nom d'Antoine Amati, depuis 1589 jusqu'en 1627. Dans le catalogue des instruments d'Albinoni, de Milan, publié en 1791, il se trouvait plusieurs violons datés de 1591 à 1619. Cartier a vu une basse qu'il croit être de l'un de ces artistes, sans pouvoir indiquer précisément lequel, qui avait appartenu à Louis XIII. Elle était du plus grand patron, entièrement parsemée de fleurs de lis en or, avec des armoiries, le signe de la balance, deux LL mises dos à dos, et le chiffre XIII couronné. Après 1638 on ne trouve plus d'instruments avec le nom d'Antoine. Il devait être âgé alors de plus de quatre-vingts ans, ou avait cessé de vivre.

AMATI (JÉRÔME), frère puîné d'Antoine, commença d'abord à travailler avec celui-ci, et s'en sépara après s'être marié. Comme lui, il était élève de son père. Il ne s'en tint pas toujours, comme son frère, à la reproduction des modèles tracés par le vieil Amati; car on connaît de lui deux patrons dont l'un est plus grand que ceux d'André et d'Antoine. La plupart des violons *Amati* de grand patron sont de Jérôme, à l'exception de quelques instruments construits par Nicolas son fils. Jérôme a quelquefois approché de son frère pour le fini des instruments qu'il a fabriqués seul; mais en somme il lui était inférieur. La séparation d'Antoine et de Jérôme fut postérieure à l'année 1624, car j'ai vu dans la collection de M. T. Forster, amateur anglais, un bel instrument de ces artistes, où se trouvait l'inscription suivante : *Antonius et Hieronymus Amati Cremonæ Andreæ* fil. A. 1624. Il paraît que Jérôme cessa de vivre ou du moins de travailler vers 1638.

AMATI (NICOLAS), fils de Jérôme, le plus célèbre des artistes de ce nom, naquit le 3 septembre 1596, et mourut le 12 août 1684, à l'âge

de quatre-vingt-huit ans, suivant les registres de la cathédrale de Crémone. Un violon sorti de ses mains, et qui portait la date de 1668, se trouvait à Milan dans la collection du comte Corio de Salabue. Par la perfection de ses détails, le moelleux et la pureté de ses sons, cet instrument était considéré comme le chef-d'œuvre de Nicolas Amati. Il changea peu de chose aux formes et aux proportions adoptées dans sa famille, les éclisses de ses violons sont seulement plus élevées. Les troisième et quatrième cordes sont excellentes dans ses violons de grand patron, la chanterelle sonne bien, mais la seconde est souvent nasale, principalement au *si* et à l'*ut*. On croit que l'abaissement précipité de l'épaisseur de la table vers les flancs est la cause de ce défaut. Quoi qu'il en soit, ces instruments sont fort recherchés et ne sont pas communs. En Angleterre, les violons de cet artiste ont un prix très-élevé quand ils sont bien conservés. En France, ils sont moins recherchés, parce que leur sonorité est trop faible pour la musique de l'époque actuelle. Cependant il existe quelques instruments d'une perfection exceptionnelle construits par cet artiste; tel est le violon de Nicolas Amati possédé par M. Alard. Leur qualité est le moelleux et le velouté. Dans un quintette de Boccherini, un bon Nicolas Amati à beaucoup de charme.

Nicolas eut de sa femme Lucrèce Pagliari deux fils, dont l'aîné, Jerôme, naquit le 26 février 1649, et l'autre, Jean-Baptiste, né le 13 août 1667, fut prêtre, et mourut vers 1706. Jérôme travailla dans l'atelier de son père et lui succéda. Il élargit le patron des violons, et changea les proportions en usage dans sa famille. On connaît de lui plusieurs instruments qui portent la date de 1729. Jérôme fut le dernier artiste de sa famille. Les meilleurs élèves de Nicolas Amati ont été André Guarneri et surtout Antoine Stradivari. (*Voy.* ces noms.)

AMATI (Joseph) paraît avoir été de la même famille que ceux dont il vient d'être parlé. Il vécut à Bologne au commencement du dix-septième siècle, et fabriqua des violons et des basses, qu'on trouve en petit nombre dans les cabinets des curieux. Ses instruments sont vernis à l'huile, comme tous ceux des Amati, et leur qualité de son est argentine.

AMATI (Antoine et Angelo), frères, facteurs d'orgues à Pavie, vers 1830, ont construit plusieurs instruments pour les églises de la Lombardie.

AMATUS (Vincent), ou plutôt AMATI, docteur en théologie, et maître de chapelle à Palerme, naquit à Cimmina en Sicile, le 6 janvier 1629. Après avoir fait ses études au séminaire de Palerme, il devint maître de chapelle de la cathédrale de cette ville, en 1665. On connaît de lui les compositions dont les titres suivent : 1° *Sacri concerti a due, tre, quattro e cinque voci, con una messa a tre e quattro*, lib. 1, op. 1°; Palerme, 1656, in 4. — 2° *Messa e salmi di vespro e completa a quattro e cinque voci*, lib. 1, op 2°; *ibid.*, 1656, in 4°. — 3° *L'Isaura*, opera; Aquila, 1664. Amatus est mort à Palerme, le 29 juillet 1670.

AMBIELA (Michel), prêtre séculier, né dans l'Aragon, vers 1665, fit ses études musicales dans un monastère de cette province, et remplit d'abord les fonctions de maître de chapelle dans quelques églises de second ordre. Le 7 mai 1700 il reçut sa nomination de maître de chapelle de la cathédrale Notre-Dame *del Pilar*, à Saragosse. Il occupa cette position jusqu'en 1707. On ignore les motifs qui la lui firent quitter, et l'on manque de renseignements concernant sa vie et ses travaux depuis cette époque jusqu'à sa nomination de maître de chapelle de l'église primatiale de Tolède, qui eut lieu le 22 mars 1710. Il en remplit les fonctions jusqu'au 23 mars 1733, date de sa mort. Il écrivit un grand nombre d'œuvres de musique religieuse qui lui ont assuré une brillante réputation, et qu'on trouve à Tolède, ainsi que dans la plupart des cathédrales de la Castille, particulièrement à Oviédo, où l'on en conserve une grande collection.

AMBLEVILLE (Charles d'), jésuite de la maison professe de Clermont, à Paris, florissait dans la première moitié du dix-septième siècle. Il a écrit pour l'église : 1° *Octonarium sacrum, seu canticum Beatæ Virginis per diversos ecclesiæ tonos decantatum*; Paris, Ballard, 1634 — 2°. *Harmonia sacra, seu vesperæ in dies tum dominicos, tum festos totius anni, una cum missa ac litaniis Beatæ Virginis sex vocibus*, Paris, Ballard, 1836, in-4°. Outre les pièces mentionnées dans le titre de ce dernier ouvrage, on y trouve aussi plusieurs hymnes, les quatre antiennes de la Vierge et un *Domine salvum fac regem*.

AMBROGETTI (Joseph), excellent *basso cantante*, brilla sur les théâtres depuis 1807 jusqu'en 1815. Au mois d'octobre de cette année il arriva à Paris, et y débuta par le rôle de *Don Juan*, dans l'opéra de Mozart. La célèbre Sessi chanta le rôle de *Donna Anna*, et Crivelli celui d'*Ottavio*. Dans le cours de l'année 1816, Mme Catalani ayant obtenu l'entreprise du Théâtre-Italien, Ambrogetti n'accepta pas l'engagement qui lui fut offert, et passa en Angleterre, où il fut attaché au Théâtre du Roi pendant plu-

sieurs années. Le bruit s'est répandu vers 1830 que ce chanteur s'était fait moine dans un clottre de trappistes en France; mais, en 1838, il était en Irlande, et depuis lors on n'a plus eu de renseignement sur sa personne.

AMBROGIO (Thésée), chanoine régulier de Saint-Jean de Latran, et l'un des plus célèbres orientalistes de l'Italie, était de la famille des comtes d'Albanèse, terre de la Lomelline, près de Pavie. Il naquit dans cette ville en 1469. A peine âgé de quinze ans, il parlait et écrivait avec facilité les langues italienne, latine et grecque. En 1512, il se rendit à Rome, où le cinquième concile de Latran avait attiré beaucoup de religieux orientaux, Maronites, Éthiopiens et Syriens. Il saisit cette occasion pour apprendre leurs langues; il en savait dix-huit, qu'il parlait avec autant de facilité que la sienne. Il mourut en 1540, dans sa soixante-onzième année. Au nombre de ses ouvrages se trouve le suivant : *Introductio in chaldaicam linguam, syriacam, et decem alias linguas, characterum diversorum alphabeta circiter quadraginta, et eorumdem invicem conformatio, mystica et cabalistica quam plurima scitu digna, et descriptio ac simulacrum phagoti Afranii*, Pavie, 1539, in-4°. Il y donne, page 179, la figure et la description du basson, ou *fagot*, dont il attribue l'invention à un certain Afranio, chanoine de Ferrare, qui était son oncle; mais cet instrument est plus ancien. Dans l'origine, il avait la forme d'un grand hautbois, dont il était la basse, et se jouait avec un conduit ou bocal retourné. Un de ces instruments existe encore au consulat des villes anséatiques, à Anvers.

AMBROISE (Saint), évêque de Milan, naquit en 340. Son père était préfet des Gaules; lui-même gouvernait la Ligurie, quand le peuple de Milan, touché de ses vertus, l'élut d'une voix unanime pour remplacer l'évêque Auxence, quoiqu'il fût à peine chrétien. Il ne fut ordonné prêtre et sacré évêque que plusieurs jours après sa promotion. Ce fut lui qui convertit saint Augustin à la foi catholique : sa fermeté se signala dans le refus qu'il fit d'admettre l'empereur Théodose dans l'église, jusqu'à ce qu'il eût fait pénitence du massacre de Thessalonique. Il mourut en 397, à l'âge de cinquante-sept ans.

Jusqu'à saint Ambroise, le chant de l'Église occidentale n'avait point été réglé d'une manière uniforme. Par plusieurs indices qu'il serait trop long de détailler ici, il y a lieu de croire que dans les Gaules, où les communications avec l'Orient étaient moins fréquentes qu'en Italie, le caractère du chant et surtout le mode d'exécution étaient différents des usages de l'Europe méridionale. Le chant populaire exerçait sans aucun doute de l'influence sur le chant religieux. Or tout démontre, dans l'histoire de la musique, que le caractère du chant populaire des nations placées au nord et au centre de l'Europe était simple et syllabique, tandis que le chant était chargé d'ornements et de petits intervalles dans les pays du Sud, à savoir, le Portugal, l'Espagne, l'Italie et l'empire Grec, dont les communications avec l'Asie et l'Afrique étaient incessantes. Saint Ambroise, qui fit bâtir l'église de Milan, vers 384, nous apprend, dans une lettre à sa sœur (sainte Marceline), qu'il régla lui-même la tonalité et le mode d'exécution des psaumes, des cantiques et des hymnes qu'un y chantait; et saint Augustin dit en termes précis que ce fut suivant l'usage des Églises d'Orient (*Confess.*, IX, 7). Le système tonal adopté par saint Ambroise fut donc celui des huit tons du chant de l'Église grecque, dont quatre (le dorien, le phrygien, le lydien et le mixolydien) étaient *authentiques*, et quatre (l'hypodorien, l'hypophrygien, l'hypolydien et l'hypomixolydien) étaient appelés *plagaux*. La plupart des chants de l'Église grecque furent aussi introduits dans l'Église de Milan avec leur mode d'exécution, c'est-à-dire avec leurs ornements, qui entraînaient avec eux l'emploi des petits intervalles (*secundum morem orientalium partium*, dit saint Augustin). Il y a à cet égard un témoignage certain de tradition dans un traité de musique attribué à Odon, abbé de Cluny, par l'abbé Gerbert, d'après un manuscrit de l'abbaye de Saint-Blaise, et à Bernon (*voy.* ces noms), par un autre manuscrit de Leipsick. L'auteur, quel qu'il soit, après avoir dit qu'il y a des genres musicaux dont les intervalles ne se mesurent pas sur le monocorde de la même manière que ceux du genre diatonique, lequel est le plus parfait, le plus naturel, le plus suave, et celui qui fut adopté par saint Grégoire, ajoute : « Les chants de saint Ambroise, homme très-« versé dans cet art (la musique), ne s'écartent « pas de la règle (grégorienne), si ce n'est dans « certains passages où la voix devient lascive « par des intonations trop délicates, c'est-à-dire « par ses intervalles trop petits) (1). » La tradition existe encore intacte aujourd'hui, dans le chant de l'Église grecque, des ornements en notes rapides, parmi lesquels se trouve le fréquent usage du groupe (*grupetto*) de trois notes formant deux intervalles de demi-ton consécutifs.

(1)... Sancti quoque Ambrosii, prudentissimi in hac arte, symphonia nequaquam ab hac discordat regula, nisi in quibus eam nimium delicatarum vocum pervertit lascivia (Cf. Gerberti. *Script. ecclesiast. de Musica sac*, t. I, 275.)

Enfin ce fut aussi à l'église grecque que saint Ambroise emprunta les hymnes qui se chantaient dans son église. Il les traduisit dans la langue latine, et conserva au chant son caractère rhythmique ou plutôt métrique. La tradition s'en était perpétuée à Milan jusqu'au onzième siècle; car Guido d'Arezzo écrit, dans le quinzième chapitre de son *Micrologue*, que celui qui sera curieux d'apprendre les mètres dans lesquels on chante les trouvera dans le chant ambroisien (1).

La distinction entre le chant grégorien et l'ambroisien consista donc ordinairement, d'une part, en ce que celui de saint Ambroise était la tradition pure du chant de l'Église grecque, avec ses ornements et l'usage de certaines suites de sons chromatiques, par exemple :



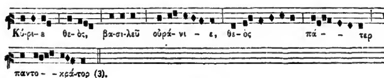
dans le premier et le second mode, tandis que la réforme de saint Grégoire fit disparaître ces successions de sons étrangères au chant diatonique; d'autre part, le chant ambroisien était rhythmique, et le grégorien ne l'était pas. Mais, par la suite des temps, ces différences essentielles ont disparu, et depuis plusieurs siècles on n'aperçoit plus de distinction saisissable entre ces formes du chant ecclésiastique. Un prêtre de l'église métropolitaine de Milan, nommé *Camille Perego*, a composé, par l'ordre de saint Charles Borromée, un traité du chant ambroisien qui a été publié sous ce titre : *la Regola del canto fermo ambrosiano* (Milan, 1622, in-4°); ouvrage précieux, car il est le seul qu'on possède sur cette matière. Cependant, sauf l'usage des demi-tons indiqué par le bémol et le dièze, le fréquent emploi du mouvement descendant de quarte aux finales, et les intonations de la préface, on ne voit pas dans cet ouvrage ce qui constituait les différences essentielles entre les deux chants. Toutes les traditions d'exécution du chant primitif de saint Ambroise avaient disparu à l'époque où Perego écrivit son livre.

Saint Ambroise est auteur ou traducteur de quelques hymnes qui, suivant plusieurs écrivains, sont encore en usage à Milan, dans leurs formes primitives. Ces hymnes sont : 1° *Æterne rerum Conditor*; 2° *Deus Creator omnium*; 3° *Veni Redemptor omnium*; 4° *Splendor Paternæ gloriæ*; 5° *Consors Paterni luminis*; 6° *O lux beata Trinitas*. On lui attribue aussi le chant célèbre du *Te Deum laudamus*; mais on n'est pas d'accord sur ce point; car on a donné aussi pour auteurs à cet hymne, ou plutôt à ce cantique, saint Augustin, saint Abundius, évêque de *Como*, au cinquième siècle, saint Sisebut, moine de la même époque, saint Nicet, évêque de Trèves, au sixième siècle, et enfin saint Hilaire, évêque de Poitiers, un peu plus ancien que saint Ambroise. Les divers arguments produits à diverses époques en faveur de l'un ou de l'autre de ces personnages ont été discutés solidement, d'abord par M. l'abbé Cousseau (autrefois supérieur du grand séminaire d'Angoulême, aujourd'hui évêque de cette ville) dans les *Mémoires de la Société des antiquaires de l'Ouest* (1837, t. 2, p. 251 et suiv.), et récemment dans le deuxième volume du *Thesaurus hymnologicus* de M. Hermann Adalbert Daniel (p. 279—299). Le but de ces écrivains diffère en ce que monseigneur Cousseau a pour objet de démontrer que le cantique est une inspiration de saint Hilaire, tandis que M. Daniel prouve très-bien que cette opinion n'a pas plus de solidité que les autres, et que le véritable auteur du *Te Deum* est inconnu. Ussérius lui fournit d'ailleurs, dans sa dissertation sur les symboles, un hymne grec des matines, appartenant aux premiers temps de la chrétienté, qui semble être la source du cantique latin. (Voy. *Thesaurus hymnol.*, t. II, p. 289.)

L'opinion qui attribue le *Te Deum* à saint Ambroise se fonde sur le grand nombre de manuscrits dans lesquels il a pour titre : *Hymnus ambrosianus*. Dans la supposition où il serait réellement l'auteur de cette inspiration poétique et religieuse, on ne pourrait lui en attribuer le chant, puisque celui-ci est tiré en grande partie de la psalmodie. En effet, l'intonation est celle des psaumes du quatrième ton, avec une variante dans la terminaison *Te Dominum confitemur*. Depuis *Te æternum Patrem* jusques *et unicum Filium*, tout le chant est dans la neume des psaumes du troisième ton, avec quelques variantes dans la médiation. A partir de *Sanctum quoque Paracletum Spiritum*, la terminaison est celle des psaumes du quatrième ton jusqu'à la finale *quos pretioso sanguine redemisti*. Mais le caractère psalmodique disparaît depuis *Æterna fac cum sanctis tuis*, et la tonalité change jusques et y compris les mots *usque in æternum*. J'ai cherché longtemps quelle était l'origine de ce chant si beau, si solennel, et je l'ai trouvé enfin dans l'*introït* de la messe grecque de saint Denys l'Aréopagite, dont la

(1)... Sicut apud Ambrosium, si curiosus sis, invenire licebit

date remonte au deuxième siècle, suivant les *Liturgies ou messes des Saints Pères* (1), et qui était chantée longtemps après à l'abbaye de saint-Denis, près de Paris, pendant l'octave de la fête de ce saint martyr. Voici ce chant dans sa forme primitive (2) :



Après *usque in æternum*, le *Te Deum* rentre dans le neume psalmodique du quatrième ton; et, enfin, le dernier verset *In te Domine speravi* se dit sur la formule du chant grec qu'on vient de voir.

Si saint Ambroise, comme il paraît à peu près certain, n'est pas l'auteur du cantique imité de l'hymne grec dont il vient d'être parlé, il est au moins hors de doute que ce chant célèbre est antérieur au cinquième siècle; car il est déjà cité dans le onzième chapitre de la règle de Saint-Benoît, où il est dit : *Post quartum Responsorium incipit Abbas* Te Deum laudamus, etc.

AMBROS (Auguste-Guillaume), compositeur amateur, est né le 17 novembre 1816, à Mauth, en Bohême, à quelques lieues de Prague. Dès les premières années de son enfance, ses heureuses dispositions pour la musique se firent remarquer; mais ses parents, le destinant à la magistrature, ne voulurent pas céder à la vocation qu'il paraissait avoir reçue de la nature, et lui firent faire des études littéraires et scientifiques qu'ils jugèrent nécessaire pour l'état qu'il devait embrasser. Pendant qu'il fréquentait le gymnase de Prague, il ne reçut aucune leçon de musique; mais il lui fut permis de suivre les cours de l'Académie de dessin. Une représentation de *Don Juan* à laquelle il fut conduit lui révéla tout à coup sa destination artistique. De retour chez lui, il éprouva une agitation extraordinaire, et ne put prendre aucun repos pendant la nuit. Il ne connaissait pas une note de la musique écrite; mais en peu de temps les leçons de ses condisciples l'introduisirent dans le solfége et préparèrent son éducation de pianiste, qu'il acheva sous la direction d'un maître attaché au Conservatoire de Prague. La lecture des œuvres théoriques de Türk et de Reicha l'introduisit aussi dans l'art de la composition. Ayant obtenu, au mois de novembre 1839, le grade de docteur en droit à l'université de cette ville, il entra dans l'administration impériale des finances; mais ses fonctions lui laissèrent assez de temps pour s'occuper de son art favori. Les conseils de Weit, de Pietsch, et de M. Kittl, aujourd'hui directeur du Conservatoire de Prague, perfectionnèrent par degrés son éducation musicale. Vers 1843, il entra dans l'association des amis de Robert Schumann, pour la rédaction d'articles de critique dans la nouvelle Gazette musicale de Leipsick. Quelques-uns de ces articles, dirigés contre Dionis Weber et l'organisation du Conservatoire de Prague étaient signés du pseudonyme de *Flamin*. On remarquait dans son style une imitation de celui de Jean-Paul; mais il y manquait l'originalité des idées.

Ambros n'avait publié que des productions légères en musique, lorsqu'en 1847 il fit exécuter dans un concert une ouverture à grand orchestre sur le sujet de la légende de *Geneviève*, comtesse palatine, à l'imitation du style de Mendelssohn. Cet ouvrage eut du succès, et fut répété dans le concert suivant. Bientôt après il écrivit une autre ouverture pour la tragédie d'*Otello*, de Shakspeare, qui fut jouée, sous la direction de l'auteur, dans le concert de la Société de Sainte-Cécile, à Prague, et Ambros y ajouta, peu de temps après, d'autres morceaux et des scènes de mélodrame, pour la même tragédie. Les agitations et les malheurs de 1848 interrompirent ses travaux, parce que le jury pour les délits de la presse fut institué en Bohême, et qu'Ambros fut nommé procureur impérial, avec mission de poursuivre ces délits. En l'état d'exaltation où étaient les esprits, cette position lui fit des en-

(1) ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑΙ ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΠΑΤΕΡΩΝ. Parisiis, 1560, apud Guil. Morelium, in-fol., p. 111.

(2) *Missa in octava S. Dionysii Areopagitæ et sociorum martyrum. Parisiis*, ex officina Roberti Ballard, 1634, in-4°.

(3) Cette même formule de chant se trouve onze fois dans l'*Octoechos*, ou livre de cantiques de l'Église grecque dans les huit tons, suivant la vérification récente que j'en ai faite.

nemis, et mit même son existence en danger. Enfin les événements politiques devinrent plus favorables vers le milieu de 1849, et Ambros put se réfugier à Vienne, où il retrouva la santé et le calme de l'esprit. Dans l'année suivante, une nouvelle organisation de la justice ayant été faite dans tous les États de l'empire d'Autriche, il fut nommé avocat général près du tribunal supérieur de Prague; poste qu'il occupe au moment où cette notice est écrite (1858). Il est aussi membre de la direction du Conservatoire de cette ville. Les œuvres de ce compositeur, de même que celles de plusieurs élèves de Mendelssohn, sont un reflet de la manière de ce maître. Il a publié les ouvrages suivants : 1° Sonate pour piano (en *mi*), op. 5; Vienne, Witzendorf. — 2° Trio pour piano, violon et violoncelle; Prague, Berra. — 3° Ouverture du concert sur la légende de *Geneviève*, à grand orchestre. — 4° *Idem* de *Catherine de Heilbronn*, pour le drame de Kleist. — 5° Six pièces lyriques pour le piano, Vienne Gloeggl. — 6° Plusieurs recueils de chants avec piano; à Vienne, chez Witzendorf. Ambros a en manuscrit : 7° Ouverture, entr'actes et chants pour l'*Otello* de Shakspeare. — 8° *Stabat Mater*, pour voix seule, chœur et orchestre. — 9° *La Fondation de Prague*, monodrame pour voix seule, chœur et orchestre. — 10° Symphonie à grand orchestre, en *mi* bémol. — 11° Deux grands trios pour piano, violon et violoncelle, le premier en *mi* majeur, et l'autre en *ré* majeur. — 12° *Paysages :* pièces caractéristiques pour le piano. A l'occasion de la fête qui eut lieu à Prague pour le cinquantième anniversaire de la fondation du conservatoire de cette ville, Ambros a publié un écrit qui a pour titre : *Das Conservatorium in Prag. Eine Denkschrift bei Gelegenheit der fünfzigjährigen Jubelfeier der Gründung* (Le Conservatoire de Prague, Mémoire à l'occasion de la fête jubilaire de la cinquantième année de son établissement); Prague, Gottl. Haase, 1858, in-8°, de 153 pages. On y trouve des renseignements historiques et statistiques sur cette institution, qui ne manquent pas d'intérêt.

AMBROSCH (Joseph-Charles), premier ténor au théâtre national de Berlin, naquit en 1759, à Crumau, en Bohême. Il fit ses études musicales à Prague, sous la direction de Kozeluch l'aîné, et débuta au théâtre de Bayreuth en 1784. Il se fit entendre sur les théâtres de Hambourg, d'Hanovre et de Vienne jusqu'en 1791, où il se rendit à Berlin. Il y obtint de grands succès, tant à cause de la beauté de sa voix que par sa vocalisation pure et l'expression de son chant. Outre son talent comme chanteur, Ambrosch possédait aussi celui de la composition; on connaît de lui diverses productions dont voici les titres : 1° *Ambrosch und Bœheim freimaurer-Lieder mit Melodien*, 2 th. (Chants maçoniques avec mélodies, par Ambrosch et Bœheim); Berlin, 1793. — 2° *Freundchaftliches Trinklied : Unbesorgt Voll edler Freude* (Chanson de table, etc.); Berlin, 1796. — 3° *Zwey Lieder : Als ich auf meiner Bleiche, und Ich Klage hier*, etc. (Deux chansons de table, etc.); Hambourg, 1796. — 4° *Sechs Lieder mit Veränderungen für die Singstimme* (Six Chansons avec variations pour la voix), Zerbst, 1797, 26 pag. in-folio. — 5° *Romanze des Pagen aus Figaros Hochzeit* (Romance du page des noces de Figaro, pour la guitare); 1800. — 6° Chansons allemandes et italiennes avec des variations pour la voix, 2 suites; Berlin, Schlesinger. — 7° *Chant d'un Prussien sur la bataille de Leipsick*, avec piano; Berlin, Paez. Ambrosch est mort à Berlin, le 8 septembre 1822.

AMBROSE (John), musicien anglais qui vécut au commencement du seizième siècle, n'est connu que par un canon à plusieurs parties, sans paroles, qui se trouve dans un volume manuscrit de pièces de différents genres, lequel est au Muséum britannique, sous le n° 56 de l'*Appendice*. Ce morceau est intéressant par sa forme ingénieuse.

AMBROSIO (....), maître de chapelle de l'église d'Ortona, petite ville de l'Abruzze, naquit à Crémone, dans les dernières années du seizième siècle. Il a fait imprimer des madrigaux à quatre voix, en 1636.

AMÉ (Léonard), ancien élève du conservatoire de Paris, fut attaché comme flûtiste au *Théâtre de la Gaieté*, depuis 1814 jusqu'en 1823. On a de lui une *Méthode de flûte*. Paris, Frère, sans date.

AMÉDÉE (François), fils naturel d'Audinot, ancien acteur de la Comédie italienne, et fondateur du théâtre qui a porté son nom, est né à Paris, le 2 octobre 1784. Le 13 pluviôse an VII, il entra au Conservatoire de musique. Élève de Catel pour l'harmonie et de Baillot pour le violon, il fut longtemps répétiteur de ces deux maîtres, et fut nommé professeur de solfége dans cette école en 1816. Sous le nom d'*Adrien*, Amédée a composé et arrangé la musique d'un très-grand nombre de mélodrames pour le théâtre de l'*Ambigu-Comique*. Une absence à peu près totale d'imagination se fait apercevoir dans toutes ces productions; mais l'auteur avait le bon esprit de se servir aussi souvent qu'il le pouvait de fragments des œuvres de Haydn, de Mozart et de Beethoven, pour suppléer au génie qui lui manquait. Pendant longtemps Amédée a joué l'alto à l'orchestre de l'Opéra et

aux concerts du Conservatoire. Il est mort à Paris au commencement de 1833.

AMENDOLA (Joseph), né à Palerme, compositeur dramatique qui a joui de quelque réputation vers 1780, a fait représenter dans le cours de cette année, à Dresde, un opéra bouffe intitulé : *Il Begliarbei di Caramania.* Il paraît que cet ouvrage avait été déjà représenté en Espagne, en 1776.

AMERBACH (Élie-Nicolas), savant contrapuntiste allemand, est cité souvent par les écrivains du seizième siècle, mais seulement sous ses prénoms. Dans sa jeunesse il montra de grandes dispositions pour la musique, et les développa avec le secours de quelques bons maîtres, ou par des voyages qu'il fit en diverses parties de l'Europe. En 1571 il occupait la place d'organiste à l'église Saint-Thomas de Leipsick. Amerbach a fait imprimer un recueil de pièces pour l'orgue, en tablature (1). Cet ouvrage, qui est fort rare, quoiqu'il en ait été fait deux éditions, a paru sous ce titre : *Orgel oder Instruments-Tabulatur. Ein nützliches Büchlein in welchem nothwendige Erklärung der Orgel oder Instrument Tabulatur, sampt der application, auch frölicke deutsche Stücklein unnd (sic) Moteten*, etc. (Tablature pour l'orgue, ouvrage utile qui contient les explications nécessaires pour la tablature de l'orgue et d'autres instruments, avec l'application, ainsi que des petites pièces allemandes d'un genre gai et des motets, etc.); Leipsick, chez Jacques Berwalds Erben, 1571, vingt-six feuilles in-4° obl., sans pagination. La deuxième édition a été publiée à Nuremberg en 1583, par Ulrich Neuber, in 4°. Ce recueil contient 88 pièces. Un autre livre de pièces en tablature a été publié par Amerbach, sous ce titre : *Ein new künstlich Tabulaturbuch, darin sehr gute Moteten und liebliche deutsche Tenores jetziger Zeit vornehmer Componisten auff die Orgel und Instrument abgesetzt, beydes den Organisten unnd (sic) des Jugendt dienstlich, etc. Gedruckt zu Leipzig durch Johann Beyer, in Verlegung Dietrich Gerlach, zu Nuremberg* (Nouveau livre de tablature artistique, dans lequel de très-bons motets et mélodies allemandes favorites des plus célèbres compositeurs de l'époque actuelle sont arrangés pour l'orgue ou autres instruments, à l'usage des organistes et de la jeunesse, etc.) Imprimé à Leipsick par Jean Beyer pour D. Gerlach, à Nuremberg, 1575, in-fol. Cet ouvrage renferme quarante pièces extraites des œuvres de J. Berchem, Clément-non-papa, Th. Créquillon, Dressler, Gastritz, Orl. Lassus, Meiland, Scandelli, Jvo de Vento, et quelques anonymes. Dans ce livre le nom de l'auteur est écrit *Ammerbach.*

(1) Dans la première édition de cette *Biographie universelle des Musiciens*, j'ai dit qu'Amerbach *fut le premier organiste allemand qui fit imprimer un recueil de pièces pour l'orgue, en tablature* : c'était une erreur; car un organiste beaucoup plus ancien, nommé *Arnold Schlick* (voy. SCHLICK) a publié un livre du même genre en 1512.

Un autre artiste, nommé Antoine Amerbach, était organiste du duc de Brunswick, à l'époque où vivait Élie-Nicolas.

AMEREVOLI (Angelo), célèbre chanteur italien, naquit à Venise, le 16 septembre 1716. Après avoir brillé sur les principaux théâtres de sa patrie par la beauté de sa voix de ténor, sa belle vocalisation, et l'excellence de son trille, il fut engagé pour le théâtre de la cour de Dresde, qui réunissait alors les plus beaux talents de l'Italie, et passa le reste de sa vie dans cette ville, où il mourut le 15 novembre 1798.

AMEYDEN (Christophe), compositeur de l'école flamande, était contemporain de Roland de Lassus. On a imprimé des madrigaux de sa composition dans le troisième livre de madrigaux à cinq voix de Lassus; Venise, chez les fils d'Antoine Gardane, 1570.

AMICO (Raimond de), dominicain et compositeur pour l'église, né vers la fin du seizième siècle, à Noto, en Sicile, a publié : *Motetti a due, tre e quattro voci*, Messine, 1621, in-4°, première et seconde partie.

AMICONI (Antoine), compositeur napolitain, s'est fait connaître par quelques opéras, parmi lesquels on remarque l'intermède *La Grotta del Mago Merlino*, représenté à Rome en 1787. Amiconi manque d'imagination, et son style n'est qu'une imitation de la manière de Paisiello.

AMILHA (Le Père), chanoine régulier de Saint-Augustin, dans l'église cathédrale de Pamiers (Ariège), vivait dans les premières années du dix-huitième siècle. Il est auteur d'un recueil de cantiques, en partie du Languedoc, dont la poésie est accompagnée de mélodies notées en caractères de plain-chant. Ces mélodies naïves ont toutes les qualités nécessaires pour être populaires. Le recueil du P. Amilha est intitulé : *Le tubleu de la bido del parfet crestia, en bersses, que represento l'exercici de la fe* (Tableau de la vie du parfait chrétien, en vers, lequel représente les exercices de la foi). A Toulouse, 1704, petit in-8°.

AMIOT (Le Père), jésuite et missionnaire à la Chine, né à Toulon en 1718, s'est fait connaître par des travaux sur les antiquités, l'histoire et les arts des Chinois. Il arriva à Macao

en 1750, et à Pékin en 1751. Il y étudia avec ardeur les langues chinoise et latare, et, après plus de quarante ans de travaux sur tout ce qui concerne le peuple singulier chez lequel il était en mission, il mourut à Pékin, en 1794, âgé de soixante-seize ans. Je ne parlerai ici que de ses ouvrages relatifs à la musique des Chinois.

Le père Amiot avait traduit un traité sur la musique par *Ly-Koang-ti*, ministre d'État et membre du premier tribunal des lettrés, qui a pour titre : *Kou-yo-king-tchouen*, c'est-à-dire *Commentaire sur le livre classique touchant la musique des anciens ;* il envoya successivement les cahiers de sa traduction à M. de Bougainville, secrétaire de l'Académie des inscriptions, qui les déposa à la Bibliothèque du Roi. En 1775, il envoya aussi deux copies manuscrites d'un mémoire sur la musique des Chinois, l'un à M. Bertin, ministre et secrétaire d'État, et l'autre à M. Bignon, bibliothécaire de la Bibliothèque du Roi. Cet ouvrage fut publié par les soins de l'abbé Roussier, qui l'accompagna de notes, sous le titre de : *Mémoire sur la musique des Chinois, tant anciens que modernes*. Cet ouvrage forme le sixième volume des *Mémoires concernant l'histoire, les sciences, les arts, etc., des Chinois*, Paris, 1780, 15 vol. in-4o. On en trouve des exemplaires avec un titre particulier, qui en fait un ouvrage séparé. On a ajouté au même volume un *Essai sur les pierres sonores de la Chine*, qui n'est pas du père Amiot. Forkel a donné un précis de ce livre dans son almanach musical de 1784, pag. 233—275. Remarquons en passant que l'abbé Roussier, avec son idée fixe des proportions musicales et de la progression triple, n'a ajouté au mémoire d'Amiot que des notes pédantes, dont l'utilité est nulle.

Le travail du jésuite, sous une apparence d'exactitude rigoureuse, ne doit être consulté qu'avec défiance; car en l'étudiant avec soin on s'aperçoit que son auteur n'avait que des idées vagues concernant la musique pratique des Chinois, et qu'il n'avait même pu déchiffrer aucun des systèmes particuliers de tablature qui paraissent être en usage pour chaque instrument chez ce peuple. Il ne dit pas un mot de cette matière intéressante, et, dans les longs détails qu'il a donnés sur les divers instruments, il a oublié précisément de traiter des principes de leur construction et de leur étendue. Un traité véritablement utile et instructif de la musique des Chinois est encore à faire. Klaproth nous a appris à nous mettre en garde contre le peu d'exactitude du père Amiot, dans une analyse piquante de la paraphrase qu'il avait publiée comme une traduction de l'*Éloge de la ville de Moukden*.

Lichtenthal indique (*Bibliogr. della Musica*, t. III, p. 43), d'après un article du *Journal Encyclop.* (Mars, 1780, t. II, part. 3, p. 543), une version espagnole de la traduction française du traité de musique de Ly-Koang-ti, par le père Amiot, sous ce titre : *Memoria sobre la Musica de los Chineses*; Madrid, *Imprenta de Bablo y Texero*, 1780. Malgré ces indications si précises, j'avoue que je doute de l'existence de ce livre; car toutes les recherches que j'ai fait faire à Madrid n'ont pu en faire découvrir un seul exemplaire. La traduction a pu être faite; mais il est vraisemblable qu'elle n'a point paru. Il est d'ailleurs douteux que ce soit l'ouvrage de Ly-Koang-ti qui ait été traduit en espagnol; le titre indique plutôt une traduction du mémoire d'Amiot dont il a été parlé précédemment. Il est, au reste, très-fâcheux que la traduction d'Amiot se soit égarée; car il est certain qu'elle n'existe pas à la Bibliothèque impériale de France, bien qu'elle y fût à l'époque où l'abbé Roussier fut chargé de la publication du *Mémoire sur la Musique des Chinois*, puisque celui-ci en a donné l'analyse dans ce mémoire. Quelques manuscrits d'Amiot se trouvent parmi ceux de cette bibliothèque; mais ce sont les cahiers de l'ouvrage publié et quelques appendices de peu d'intérêt.

L'auteur de ce dictionnaire a extrait d'une correspondance inédite d'Amiot avec le ministre Bertin, qui a appartenu à M. Neveu, libraire de Paris, une lettre fort longue et intéressante concernant la fabrication du *lo*, vulgairement appelé *tam-tam*, et l'a publiée dans le premier volume de la *Revue musicale* (p. 365). Cette lettre contient tous les détails nécessaires pour faire connaître les procédés de la fabrication de cet instrument. Cependant le célèbre sinologue M. Julien a publié sur ce sujet un morceau de critique duquel on peut conclure que l'ouvrier qui a fourni au père Amiot ses renseignements l'a trompé sur les détails de la fabrication.

AMMERBACHER (GEORGES-GASPARD), *cantor* à Nordlingue au commencement du dix-huitième siècle, a publié : *Kurze und gründliche Anweisung zur vocal Musik* (Instruction abrégée et fondamentale sur la musique vocale), Nuremberg, 1717, in-8o.

AMMON (ANTOINE-BLAISE), compositeur au service de la cour de Bavière, naquit à Imot, dans le Tyrol, le 2 janvier 1517, et mourut à Munich, le 9 avril 1614. Compositeur laborieux, il a publié un grand nombre d'ouvrages, dont on connaît les suivants : 1o *Sacræ Cantiones*, à quatre, cinq et six voix, Munich, 1540. — 2o *Kurze Motetten von vier, fünf und sechs Stimmen, auf verschiedene Heiligen-Festtage gerichtet*

Mutets courts à quatre, cinq et six voix, pour les fêtes de divers saints); Munich, 1554, in-4°. — 3° *Liber sacratissimarum (qui vulgo introitus appell) cantiones selectissimarum singulis diebus festivis, pro ecclesiæ cathol. utilitate cultusque divini honore, non minus accommodatus quam necessarius*, 5 *vocibus; Viennæ Steph. Creuzer*, 1582, in-4° obl. — 4° *Missæ quatuor, unica pro defunctis quaternis vocibus; Viennæ, excudebat Leonardus Formica*, 1588, in-4°. — 5° *Sacræ cantiones, quas vulgo moteta vocant, quatuor, quinque et sex vocum, quibus adjecti sunt ecclesiastici hymni de Nativitate, Resurrectione et Ascensione Domini; Monachii, typis Adami Berg*, 1590, in-4° obl. — 6° *Patrocinium musices; Missæ cum breves tum quatuor vocum laudatissime concinnatæ*; ibid. 1591, *in-fol. max*. Les titres particuliers de chaque messe de ce recueil sont : *Missa* 4 *voc. super* ut, re, mi, fa, sol, la; la, sol, fa, mi, re, ut.; *Missa* 4 *voc. super* Pour ung plaisir; *Missa* 4 *voc. super* Surge propera; *Missa* 4 *voc. super* Dixit Dominus mulieri Chananeæ; *Missa* 4 *voc. pro defunctis*. — 7° *Missæ quatuor a quatuor, quinque et sex vocibus*, ibid. 1593, in-4°. Des motets d'Ammon se trouvent dans les collections de Bodenchatz et de Donfrid.

Il est vraisemblable que quelque circonstance inconnue s'est rencontrée dans la vie de cet artiste; car une lacune de vingt-huit années se fait remarquer entre la publication de son second ouvrage et celle du troisième. D'ailleurs ses deux premières œuvres sont imprimées à Munich, et les deux ouvrages suivants le sont à Vienne. Il y a donc lieu de croire qu'il y a eu un changement dans la position du compositeur, peut-être par suite de l'arrivée d'Orlando Lasso à la cour de Bavière. Plus tard il paraît y avoir été rappelé.

AMMON (Wolfgang), magister et *cantor* à Francfort-sur-le-Mein, naquit dans un bourg de la Franconie, vers 1550. Il a publié un livre de cantiques, imprimé d'un côté en allemand, et de l'autre en latin, et précédés des airs qui appartiennent à chacun d'eux. Je crois que c'est la deuxième édition de ce même livre qui a paru dans la même ville, *en* 1606, in-12, sous ce titre : *Psalmodia germanica et latina qua precipue cantiones in utraque lingua paribus versibus rythmicis, et iisdem utroque numeris atque concentibus redditæ; Francofurti ad Mœnum*, 1581, in 12.

AMMON (Jean-Christophe), prédicateur à Ensheim, en Franconie, vers le milieu du dix-huitième siècle, a fait insérer dans le *Journal des Savants* de Ratisbonne (année 1746, n° 11) une dissertation intitulée : *Dass im ewigen Leben wirklich eine vortreffliche Musik sey* (Que dans la vie éternelle il y a réellement une musique excellente). Mitzler a donné cette pièce dans le tome III de sa Bibliothèque musicale, p. 581.

AMMON (Dietrich Chrétien), musicien à Hambourg, est indiqué dans l'*Almanach Theâtral* de Gotha, pour 1791, comme compositeur d'un petit opéra intitulé : *Das neue Rosenmædchen* (La nouvelle Rosière).

AMMON (Jean). *Voy*. Amon.

AMNER (Jean), reçu bachelier en musique en 1613, devint ensuite organiste à Londres, et maître des enfants de chœur de l'église d'Ély. Il a publié : *Sacred Hymns of three, four, five and six parts, for voices and viols*, (Hymnes sacrées, à trois, quatre, cinq et six parties, pour les voix et les violes); Londres, 1615, in-4°.

AMODEI (Cataldi), compositeur et maître de musique de plusieurs églises de Naples, naquit à Sciscca en Sicile, et mourut à Naples en 1695. Il a publié : *Cantate a voce sola, libro primo e opera seconda*. Naples, 1685, in-4°.

AMOFORTIUS (Jean). *Voyez* Tollius. (Jean).

AMOIBÉE. Il y a eu deux cytharèdes de ce nom, qui furent célèbres tous deux. Le premier, appelé l'Ancien, vivait à Athènes et habitait près du théâtre. Aristias, dans son *Traité des Cytharèdes*, cité par Athénée (liv. XIV, c. 4), dit que, toutes les fois qu'il sortait de chez lui pour aller chanter dans les sociétés, il gagnait un *talent attique*. Plutarque (*in Zen.*) prétend qu'il fut contemporain de Zénon. L'autre Amoibée, auquel Athénée donne de grands éloges, vivait au temps de cet écrivain, et conséquemment sous le règne de Marc-Aurèle, vers 160.

AMON (Jean-André), compositeur allemand, naquit à Bamberg en 1763, et se livra de bonne heure à l'étude de la musique. La première cantatrice de la cour, Mlle Fracasini, lui donna des leçons de chant, et Banerle, maître de concerts, lui enseigna à jouer du violon. Ayant perdu sa voix, il voulut apprendre à jouer du cor. Punto, dont il fit la connaissance, encouragea ses efforts, et le prit avec lui dans ses voyages en Allemagne et en France. En 1781, ils vinrent à Paris, où Amon prit des leçons de Sacchini. En 1783, les deux artistes parcoururent les diverses provinces de France, et l'année suivante ils se rendirent à Strasbourg pour commencer leur voyage en Allemagne. Ils visitèrent Francfort, Aschaffenbourg, Leipsick, Dresde, Berlin et Vienne, où ils firent un séjour assez long. Amon secondait Punto et dirigeait l'or-

chestre dans ses concerts. Partout sa jeunesse, ses talents et son esprit lui firent des amis : plus tard il se plaisait à se rappeler l'amitié de Hiller de Leipsick, de Reichardt, Dupont, Haack et Mara de Berlin, de Haydn, Mozart, Wanhall et Hoffmeister de Vienne. La société de ces hommes célèbres augmenta ses connaissances et forma son goût. La faiblesse de sa poitrine le força d'abandonner le cor, son instrument favori : il le remplaça par le violon et le piano, sur lesquels il fit de rapides progrès. En 1789, il fut nommé directeur de musique à Heilbronn, où pendant trente ans il dirigea le concert des amateurs. En 1817, il accepta la place de maître de chapelle du prince de Wallerstein, à la cour duquel il termina ses jours, le 29 mars 1825

Amon a consacré la plus grande partie de sa vie à la composition, et a produit un nombre considérable d'ouvrages, dont une partie est restée en manuscrit. Ceux qu'on a imprimés consistent en duos, trios, quatuors, quintetti, symphonies et marches pour divers instruments, et en sonates, variations et exercices pour le piano, deux messes, cantates, airs détachés, canzonettes italiennes, etc. Il a écrit aussi deux opéras, parmi lesquels on remarque *le Sultan Wampou*, qui a eu peu de succès. Peu de temps avant sa mort, il composa une messe de *Requiem*, et témoigna le désir qu'elle fût exécutée à ses obsèques : la chapelle de Wallerstein se rendit à ses vœux. Parmi ses compositions inédites on remarque vingt-sept morceaux de musique instrumentale, et un *Requiem allemand*. Amon était un directeur d'orchestre expérimenté : il dirigeait avec le violon, et accompagnait bien le chant au piano. Il était bon professeur de chant, jouait de presque tous les instruments, et avait particulièrement un talent assez remarquable sur le violon. Le nombre de bons élèves qu'il a formés pour le piano, la harpe et la guitare est considérable. Il a laissé en mourant une veuve, quatre fils et une fille. L'aîné de ses fils (Ernest) a publié des variations pour la flûte (en *sol*), avec orchestre, Offenbach, André.

Voici la liste des principaux ouvrages d'Amon : 1° Symphonie à quatre parties, œuvre 30e (en *si* bémol); Bonn, Simrock. — 2° Symphonie (en *mi* majeur), œuvre 60e; Mayence, Schott — 3° Six pièces pour musique turque, œuvre 40e; Offenbach, André. — 4° Sept pièces *idem* (suite de l'œuvre 40), œuvre 57e, *ibid.* — 5° Six variations pour le violon avec orchestre, œuvre 50e; Zurich, Geb. Hug. — 6° Trois quatuors faciles pour deux violons, alto et basse, œuvre 113e; Offenbach, André. — 7° Trois trios pour violon, alto et basse, œuvre 8e; Paris, Pleyel. — 8° Valses pour deux violons et basse; Offenbach, André. — 9° Duos pour violon et alto, œuvre 1re; Paris, Janet. — 10° Thème connu, varié pour le violon avec piano, œuvre 116e; Hanovre, Bachmann. — 11° Premier concerto pour l'alto, œuvre 10e, Paris, Pleyel; — 12° Trois quatuors pour alto concertant, œuvre 15e; Offenbach, André. — 13° Larghetto et deux thèmes variés pour alto obligé, violon, alto et violoncelle, œuvre 115e; *ibid.* — 14° Concerto pour la flûte (en *sol*), œuvre 44e; *ibid.* — 15° Quintetti pour flûte et cor obligés, violon, alto et basse, œuvre 110e n°s 1, 2, 3, *ibid.* — 16° Trois quatuors pour la flûte, œuvre 39e; Augsbourg, Gombart. — 17° Trois *idem*, œuvre 42e; Offenbach, André. — 18° Trois *idem* concertants, œuvre 92e; Bonn, Simrock. — 19° Deux quatuors pour la clarinette, œuvre 106e; *ibid.* — 20° Quatuor pour le hautbois, œuvre 109e; *ibid.* — 21° Thème varié pour le cor, œuvre 35e; Bonn, Simrock. — 22° Trois quatuors pour le cor, œuvre 20e; Offenbach, André. — 23° Trois *idem*, œuvre 109e; *ibid.* — 24° Divertissement pour guitare, violon, alto et violoncelle, œuvre 46e; *ibid.* — 25° Trois sonates pour piano et guitare, œuvre 69e; *ibid.* — 26° Trois sérénades pour piano et guitare, œuvre 123e; *ibid.* — 27° Concerto pour le piano, œuvre 34e; Mayence, Schott fils — 28° Trois sonates avec flûte obligée et violoncelle, œuvre 48e; Zurich, Hug. — 29° Trois trios pour piano, violon et violoncelle, œuvre 58e; Bonn, Simrock. — 30° Trois sonates pour le piano, avec violon et violoncelle, œuvre 76e; Mayence, Schott. — 31° Trois sonates pour piano et violon, œuvre 11e; Offenbach, André. — 32° Trois *idem*, œuvre 19e; *ibid.* — 33° Sonates périodiques avec flûte, œuvres 55e, 59e et 71e; *ibid.* — 34° Trois sonates avec flûte obligée, œuvre 92e, Hanovre, Bachmann. — 35° Sonate pour harpe à pédales et flûte obligée, œuvre 95e; Bonn, Simrock. — 36° Sonate pour piano à quatre mains, œuvre 67e; Mayence, Schott. — 37° Deux sonates *idem*, œuvre 99e; Offenbach, André. — 38° Trois sonates pour piano seul, œuvre 63e; Mayence, Schott. — 39° Trois sonatines faciles, œuvre 68e; Bonn, Simrock. — 40° Sonates périodiques *idem*, œuvres 70e et 83e; Offenbach, André. — 41° Dix-huit cadences pour le piano, œuvres 22e et 33e; *ibid.* — 42° Douzes pièces pour le piano, œuvre 72e; Mayence, Schott. — 43° Air souabe varié pour le piano, œuvre 78e; Bonn, Simrock. — 44° Air national autrichien varié, œuvre 91e; Hanovre, Bachmann. — 45° Six variations sur l'air allemand *Soll ich dann Sterben*; Mayence, Schott. — 46° Six chansons allemandes avec piano, œuvres 26e et 33e;

Offenbach, André. — 47° Six *idem*, œuvre 36°; Bonn, Simrock. — 48° Six *idem*, œuvres 43°, 51°, 53° et 54°; Offenbach, André. — 49° Six *idem*, œuvres 62° et 64°; Mayence, Schott. — 50° Neuf *idem* faciles, œuvre 89°; Augsbourg, Gombart. — 51° Trois quatuors concertants pour le violon, œuvre 92°; Bonn, Simrock.

AMOROS Y ONDEANO (Don Francisco), colonel directeur du gymnase normal militaire et civil, et du gymnase spécial des sapeurs-pompiers de la ville de Paris, né à Valence, en Espagne, le 19 février 1770, a introduit l'étude de la musique dans l'établissement qu'il dirigeait. Entré au service militaire en 1787, il passa par tous les grades jusqu'à celui de colonel; puis il fut employé dans les fonctions civiles, et remplit successivement, sous le roi Charles IV et sous Joseph-Napoléon, les emplois de conseiller d'État, gouverneur de province, ministre de la police, et de commissaire royal à l'armée de Portugal. Les événements politiques l'obligèrent ensuite à se réfugier en France. Il a publié : 1° *Cantiques religieux et moraux, ou la morale en chansons, à l'usage des enfants des deux sexes;* Paris, 1806, in-16, avec la musique. — 2° *Lettre de M. Amoros à la Société pour l'instruction élémentaire, sur le recueil de cantiques qu'il a publié, et sur l'école de chant de son gymnase;* Paris, 1809, br. in-4°. Amoros est mort à Paris en 1843.

AMPHION, Thébain, était fils de Jupiter et d'Antiope. Ce fut lui qui, dit-on, bâtit les murs de Thèbes aux sons de sa lyre. Mme Dacier a remarqué que cette fable doit être postérieure au temps d'Homère, qui n'en parle pas. Plutarque (*de Musica*) lui attribue l'invention de la cithare. Amphion, suivant Pausanias (lib. IX, c. 5.), acquit sa grande réputation de musicien pour avoir mis en vogue le mode lydien, qu'il avait appris de Tantale, dont il épousa la fille Niobé et pour avoir ajouté trois cordes nouvelles aux quatre cordes anciennes de la lyre ou de la cithare.

AMTMANN (Prosper), flûtiste compositeur pour son instrument, à Vienne, s'y est fait connaître par un talent estimable dans un concert, en 1836. Trois ans après, on le trouve à Munich, donnant des concerts qui attiraient peu de monde, mais où il obtenait les éloges des artistes. On n'a pas d'autres renseignements sur sa personne. Amtmann a publié : 1° Grand duo concertant et capricieux pour deux flûtes, op. 1; Vienne, Diabelli. — 2° Marche nationale hongroise pour flûte et piano, op. 2; Vienne, Haslinger — 3° Air varié pour flûte avec piano, op 3; Vienne, Mechetti. — 4° Trois grands duos pour deux flûtes; Milan, Ricordi. — 5° Douze allemandes pour flûte et piano, op. 8; Vienne, Diabelli. — 6° Introduction et variations brillantes pour flûte et piano, op. 9; Vienne, Haslinger. — 7 Exercices dans tous les tons majeurs et mineurs pour flûte seule, op. 10; *ibid.*

AMYOT (Jacques), célèbre traducteur de Plutarque, et précepteur de Charles IX et de Henri III, naquit à Melun, le 30 octobre 1513. Après avoir été professeur de grec et de latin à l'Université de Paris, il fut nommé grand aumônier de Charles IX, emploi qu'il conserva sous Henri III, son successeur. Il obtint aussi l'évêché d'Auxerre, où il mourut, le 6 février 1593. On a de lui la traduction du Traité de Plutarque sur la musique : cette traduction se trouve dans l'édition des œuvres de ce polygraphe donnée en 1783-1787 par G. Brottier et Vauvilliers, 22 vol. in-8°, et dans celle de Clavier, Paris, Cussac, 1801-1806, 25 vol. in 8°. L'éditeur de celle-ci y a joint la traduction de Burette.

ANACKER (Augustin-Ferdinand), *cantor* et directeur de musique à Freyberg, est né dans cette ville, le 17 octobre 1790. Fils d'un pauvre cordonnier, il ne put d'abord satisfaire son penchant inné pour la musique, parce qu'il ne possédait pas l'argent nécessaire pour payer les leçons d'un maître. Admis comme élève dans le chœur du gymnase, il amassa pendant cinq années de petites épargnes qui lui servirent à payer l'acquisition d'un vieux clavecin. Il avait atteint sa seizième année sans avoir jamais vu de musique imprimée, lorsque le *cantor* Fischer l'introduisit dans un concert où il entendit jouer une des belles compositions de Beethoven. Jamais rien de pareil n'avait frappé son ouïe : dans son admiration il s'écria : *Ah! si j'avais ce morceau! — Vous l'aurez*, lui dit quelqu'un placé près de lui, que cette exclamation avait intéressé. Le lendemain, en effet, Anacker reçut l'objet de ses désirs; mais bientôt il eut la preuve que cette musique ne pouvait être exécutée sur son pauvre vieux clavecin. Acheter un piano! A peine pouvait il imaginer que les privations des choses indispensables le conduiraient d'économie en économie jusqu'à la somme nécessaire. Cette privation, il se l'imposait courageusement; mais, après une longue attente, il n'était parvenu qu'à la possession de 20 thalers (75 francs). Une circonstance inattendue, inouïe pour qui la cherche, amena dans la petite ville de Freyberg un collecteur de la loterie de Leipsick, qui, s'emparant de l'esprit d'Anacker et de ses frères et sœurs, parvint à leur persuader d'acheter un quart de lot; et, par une faveur bien rare de la fortune, le gros lot de 24,000 thalers, dont faisait partie la fraction achetée par Anacker et sa famille, ce lot bienheureux sortit, et notre enthousiaste eut pour sa part 1300 thalers (4,875 francs), c'est-à-dire des millions! Il se hâta

d'acheter un piano neuf et les œuvres de Mozart, de Clementi, de Cramer, et surtout de Beethoven; car la musique de cet homme de génie était devenue l'objet de sa prédilection. Après la bataille de Leipsick, il se rendit à l'université de cette ville pour y continuer ses études. Là il se lia avec les chefs de quelques sociétés de chant qui l'admirent parmi leurs membres, à cause de la beauté de sa voix de basse. Schicht lui donna des leçons de composition, et Fréderic Schneider, qui avait pour lui de l'affection, lui donna des conseils sur ses premiers essais. Ses études étaient terminées, lorsqu'il reçut en 1822 sa nomination de *cantor* et de directeur de musique à Freyberg; bientôt après il ajouta à ces positions celle de premier professeur de musique à l'École normale de cette ville. Anacker, plein de feu et d'amour pour l'art, devint en peu de temps l'âme de toutes les réunions musicales de sa ville natale. Il y organisa des concerts, des sociétés de chant, et le baron de Herder, capitaine général de mines de la Saxe, le chargea, en 1827, de la direction d'un corps de musique de mineurs, auquel il fit faire en peu de temps de grands progrès. L'estime générale dont il jouissait fut la récompense de ses efforts et de sa persévérance. Ses compositions consistent en plusieurs recueils de chants à voix seule, publiés à Leipsick, chez Péters, et chez Hofmeister; en pièces diverses pour le piano, chez Breitkopf et Haertel et chez Péters, à Leipsick; en douze chants à plusieurs voix, chez Gersach; en une cantate avec orchestre, intitulée *Lebensblume und Lebensunbestand* (Fleur et Instabilité de la vie), gravés avec accomp. de piano, à Dresde, chez W. Park. Cette cantate a été exécutée dans la plupart des villes de la Saxe avec succès. Le chant intitulé: *Salut des Mineurs*, avec orchestre, a été exécuté aussi très-souvent à Dresde, à Leipsick, Freyberg, Annaberg, Chemnitz, Schneeberg, Gera, Zwickau, Zittau, Breslau et Erfurt. Anacker a écrit une ouverture à grand orchestre pour le drame *Goetz de Berlichingen* et une ouverture de concert, qui n'ont point été publiées; enfin, quelques chants détachés qui ont paru en diverses villes de la Saxe. Il est mort à Freyberg, au mois de mars 1855, à l'âge de soixante-quatre ans et quelques mois. Sa collection de musique a été vendue aux enchères publiques, à Leipsick, dans le mois de juin de la même année. On y remarquait un très-bon choix d'œuvres des grands maîtres, tant pour l'église que pour le théâtre et la musique de chambre.

ANAGNINO (Spirito), compositeur napolitain, né dans la moitié du seizième siècle, s'est fait connaître par un recueil de *Magnificat* et de *Nunc dimittis* pour une, deux, trois et quatre voix, avec basse continue pour l'orgue, qui a paru sous ce titre : *Sacra cantica a* 1, 2, 3 e 4 *voci*. Naples, 1617, in 4°. Les cantiques contenus dans cet ouvrage sont au nombre de 23.

ANCELET (....), fut major des mousquetaires noirs sous la régence du duc d'Orléans, et sous le règne de Louis XV. Barbier (*Dictionn. des ouvrages anonymes*, etc., t. II, p. 484 de la seconde édition) et Quérard (*La France littéraire*, t. I, p. 53) lui attribuent un petit écrit qui a paru, suivant eux, sous ce titre : *Observations sur la musique, les musiciens et les instruments*. Amsterdam (Paris), 1717, 40 pages in-12. D'autre part Forkel (*Allgem. Literatur der Musik*, p. 187), d'après un article de la *Bibliothek der schönen Wissenchaften* (t. V, p. 391), Lichtenthal (*Dizzion. e Bibliog. della Musica*, t. III, p. 254) et M. C. F. Becker (*System. chronol. Darstellung der musikal. Literatur*, col. 162), qui l'ont copié, indiquent une édition de ce petit ouvrage qui aurait été publiée à Paris, en 1759, in-12, et qui serait conséquemment la deuxième. Pour moi, je possède un exemplaire du même opuscule, imprimé à Amsterdam (Paris) *aux dépens de la compagnie*, en 1757, in-12 de 40 pages. Or, si l'édition de Barbier et de Quérard est réelle, celle-ci doit être la deuxième, et celle de Forkel serait la troisième; cependant la vérité est qu'il n'y a qu'une seule édition du petit ouvrage d'Ancelet, à savoir, celle de 1757. Mes preuves sont sans réplique. L'édition de 1717 ne peut exister, car Ancelet parle de la gloire que Rameau s'est acquise par ses opéras; or, Rameau, ignoré au fond de sa province en 1717, n'avait encore rien publié; et son premier opéra n'a été joué que seize ans plus tard. Ancelet parle aussi des bouffons et des querelles qu'ils ont fait naître; or, on sait que les bouffons n'ont joué à Paris qu'en 1752. Enfin l'auteur de cette brochure analyse les talents des violonistes Pagin et Gaviniez, qui n'étaient pas nés en 1717. Barbier a donc été trompé par quelque catalogue où, par une faute d'impression, on a substitué 1 à 5, et son erreur a causé celle de M. Quérard. A l'égard de Forkel, il n'a pas remarqué que le rédacteur de l'article du journal littéraire intitulé : *Bibliothek der schönen Wissenschaften* (août 1759), s'excuse d'être en retard pour le compte rendu de la brochure anonyme : c'est ce qui lui a fait croire que cette brochure avait paru dans la même année. Au surplus, le point important est que ce petit ouvrage, écrit par un homme de goût et de bon sens, fournit des renseignements précieux sur beaucoup d'artistes français qui brillèrent depuis environ 1720 jusqu'en 1757, et sur lesquels on

saurait peu de chose si cet écrit n'existait pas.

ANCHERSEN (ANSCARIUS), médecin danois qui vivait à Copenhague au commencement du dix-huitième siècle, a publié une dissertation intitulée : *De medicatione per musicam, permissu superiorum primo disserit Ansgarius Anchersen, defendente præstantissimo philosophiæ Baccalaur. Jano Petri Stormio. In auditorio collegii Medici, d. 27 Junii, anno* 1720; Copenhague, 12 pages in-4°. La seconde partie de la thèse parut en 1721, sous ce titre : *Quomodo musica in corpore agit et vires exercit.* Il devait y avoir une troisième partie; j'ignore si elle a paru.

ANCHORENA (JOSEPH), musicien espagnol du quinzième siècle, naquit dans la Navarre en 1438, et fit ses études musicales à l'université de Salamanque. Il passa ensuite à Burgos, où il composa diverses œuvres. On a conservé de lui un fragment de *Stabat Mater* à quatre voix (*Voy. Historia de la Musica española* de M. Mariano Soriano Fuertes, t. II, p. 119).

ANCINA (JEAN-JUVÉNAL), évêque de Saluce, né à Fossano en Piémont, le 19 octobre 1545, étudia d'abord la médecine, et fut docteur et professeur en cette science à Turin. En 1574, il se rendit à Rome, où il étudia la théologie, et en même temps la musique, qu'il cultivait dès sa jeunesse. Après avoir été ordonné prêtre, il fut envoyé à Naples pour y enseigner la théologie; Clément VIII le nomma ensuite évêque de Mondovi, et enfin évêque de Saluce, en 1602. Il fut ami intime de saint François de Sales. Ancina a fait imprimer des cantiques de sa composition sous ce titre : *Tempio armonico della B. Virgine. Prima parte a tre voci;* Rome 1599, in-4°. M. Danjou a signalé, dans ses intéressantes lettres sur ses recherches relatives à la musique en Italie (1), l'existence de plusieurs recueils de musique qui renferment des compositions d'Ancina, et qui se trouvait à Rome dans la bibliothèque *Vallicella*, au couvent des PP. de l'Oratoire. Ces recueils sont sous les nos O, 29, 30, 31, 32, 35.

ANCOT (JEAN), né à Bruges, le 22 octobre 1779, a commencé ses études musicales dans la maîtrise de l'église Saint-Donat, en cette ville, sous la direction de l'abbé Cramène et de l'organiste Thienpont. Il se rendit ensuite à Paris, où il reçut des leçons de violon de Rodolphe Kreutzer et de Baillot. Rodolphe et Catel furent ses guides pour l'étude de l'harmonie. De retour à Bruges au mois de mai 1804, il s'y est fixé depuis lors, et s'y est livré à l'enseignement du violon et du piano. Quelques-unes de ses compositions ont été publiées; mais le plus grand nombre est inédit; on y remarque : 1° Quatre concertos pour le violon, avec orchestre. — 2° Trois quatuors pour deux violons, alto et basse. — 3° Deux messes à trois voix, avec accompagnement d'orgue. — 4° *Ecce panis* à quatre voix et orchestre. — 5° Deux *O salutaris* à trois voix, avec accompagnement d'orgue obligé. — 6° Six *Tantum ergo* à trois et quatre voix, avec orgue obligé. — 7° Quatre *Ave Maria* à quatre voix. — 8° quatre airs variés pour le violon, avec orchestre. — 9° Divertissement militaire pour seize instruments. — 10° Deux ouvertures en harmonie pour quinze instruments. — 11° Deux fantaisies en harmonie pour quinze instruments. — 12° Un air varié en harmonie pour quinze instruments, morceau qui a obtenu le prix au concours de la ville de Gand, le 10 août 1823. — 13° Huit pas redoublés en harmonie. — 14° Valses en harmonie. — 15° Deux marches pour quinze instruments. — 16° Marche funèbre composée pour le service du maréchal Lannes, duc de Montebello. Ancot est mort à Bruges, le 12 juillet 1848, à l'âge de 72 ans.

ANCOT (JEAN), fils du précédent, né à Bruges le 6 juillet 1799, eut pour maître de violon et de piano son père, depuis l'âge de six ans jusqu'à dix-huit. Il avait à peine atteint sa douzième année quand il débuta, dans les concerts de la ville qui étaient donnés au théâtre, par le douzième concerto de Viotti pour le violon, et par le troisième de Steibelt pour le piano. Quatre ans après il écrivit son premier concerto de violon, qu'il dédia à Rodolphe Kreutzer, et ensuite son premier concerto de piano, dont il offrit la dédicace à Pradher. En 1817, il alla à Paris, où il fut admis au Conservatoire de musique. Pradher y devint son professeur de piano, et Berton lui donna des leçons de composition. Doué des plus heureuses dispositions, il aurait pu se placer à un rang élevé parmi les jeunes artistes de son temps; mais des passions ardentes ne lui permirent pas de donner à ses études toute la sévérité désirable. Six années après son admission au Conservatoire, il quitta Paris pour se rendre à Londres. Là il obtint le titre de directeur et de professeur de l'Athénée et celui de pianiste de la duchesse de Kent. Toutefois il ne paraît pas qu'il fût satisfait de sa situation, car il s'éloigna de la capitale de l'Angleterre en 1825, et voyagea en Belgique pendant quelque temps, puis alla se fixer à Boulogne, où il est mort le 5 juin 1829.

La fécondité d'Ancot pourrait passer pour

(1) *Revue de la musique religieuse, populaire et classique*, t. III, p. 201.

merveilleuse si tous ses ouvrages avaient été écrits avec soin; car, ayant à peine atteint l'âge de trente ans, il avait fait imprimer plus de deux cent vingt-cinq œuvres, qui ont été publiés à Paris, à Londres et en Allemagne. On n'indiquera ici que les ouvrages qui lui ont fait le plus d'honneur : 1° Concerto pour le violon; Paris, Jouve. — 2° Concerto pour le piano; Paris, Leduc. — 3° Sonates pour piano seul, œuvres 4e, 10e et 16e; Paris. — 4° Plusieurs fantaisies pour le piano, avec orchestre. — 5° *La Tempête*, fantaisie pour piano seul; Londres. — 6° *l'Ouragan*, idem; Paris, Naderman : ce morceau est une des meilleures productions d'Ancot, et a eu un succès de vogue. — 7° Nocturne pour piano et violon, œuv. 8e; Paris, A. Petit. — 8° Deux aubades pour piano et violon, œuvres 32e et 35e; Paris, Dufaut et Dubois. — 9° Grande sonate pour piano et violon, œuvre 14e; Paris, A. Petit. — 10° Huit fantaisies pour piano à quatre mains, sous les titres de *la Légèreté*, *l'Attente*, *Azélie Marche grecque*, *les Charmes de Londres*, *Marche turque*, *Marche d'Aline*, et *l'Immortel Laurier*; Paris et Londres. — 11° Une multitude d'airs variés pour piano seul. — 12° Cinq concertos pour le violon, avec orchestre. — 13° Trente-six études pour le piano; Paris. — 14° Douze fugues pour l'orgue, première et deuxième suite; *ibid.* — 15° *Amélia, ou le Départ pour la guerre*, scène avec orchestre, chantée par Begrez à l'Opéra de Londres. — 16° *Marie Stuart*, scène avec orchestre. — 17° *La résolution inutile*, idem. — 18° *La Philosophie d'Anacréon*, idem. — 19° Six ouvertures à grand orchestre, exécutées à l'Opéra de Londres et dédiées à Rossini. — 20° Grande pièce de concert, dédiée au roi des Pays-Bas. — 21° Plusieurs recueils de romances, gravés à Paris et à Londres.

ANCOT (Louis), né à Bruges le 3 juin 1803, a reçu de son père des leçons de musique, de violon et de piano, depuis l'âge de cinq ans jusqu'à sa dix-septième année. Après avoir voyagé en France, en Italie, dans les Pays Bas, en Écosse et en Angleterre, il s'arrêta à Londres, où il fut nommé pianiste du duc de Sussex. Quelque temps après, il alla à Boulogne, où il se livra à l'enseignement du piano; puis il quitta cette position pour aller à Tours, où il vécut pendant quelques années. De retour à Bruges, sa patrie, il y mourut à l'âge de trente-trois ans, au mois de septembre 1836. Cet artiste a publié quarante-sept ouvrages, qui ont été gravés à Édimbourg, à Londres, et à Paris, chez Petit et Schonenberger. Ces compositions consistent en sonates, fantaisies, airs variés, pièces à quatre mains pour piano, fugues, études, concertos, ouvertures à grand orchestre, romances et nocturnes pour une ou deux voix, avec accompagnement de piano.

ANDERL (Q....), compositeur de musique d'église, né en Bavière, vit à Augsbourg, et s'est fait connaître depuis environ 1842 par la publication des ouvrages suivants : 1° *Asperges*, à quatre voix et orgue; Augsbourg, Bœhm. — 2° *Le Christ* souffrant au mont des Oliviers, en trois chants pour deux sopranos, basse et orgue; Munich, Falter. — 3° Chant de procession pour la fête du Saint-Sacrement, à deux sopranos, basse et orgue; Augsbourg, Bœhm. — 4° *Lauda Sion*, à trois voix et orgue; *ibid.* — 5° *Pange lingua*, pour deux sopranos, basse et orgue; *ibid.* — 6° Chant pour la Nativité, à deux sopranos, basse et orgue; Munich, Falter. — 7° Cantique de l'Avent, à deux voix, deux violons et orgue; *ibid.* — 8° *La Naissance de Jésus*, cantique allemand de Noël, pour deux voix et orgue; *ibid.* — 9° Messe brève en *mi* bémol, pour soprano, contralto, basse, deux violons, contrebasse et orgue; *ibid.* — 10° Chant pour la fête de Pâques, à trois voix et orgue; *ibid.* — 11° Trois cantiques de prédication dans le style choral, à voix seule et orgue, ou à trois voix *ad libitum*; Ibid. — 12° Répons des offices de la procession, pour deux sopranos et basse, avec accompagnement de basse, *ibid.*

ANDERS (Henri), organiste de l'église principale d'Amsterdam, naquit en Allemagne vers 1690, et s'établit en Hollande en 1720. Il y a publié des sonates pour trois et quatre instruments, sous ce titre : *Symphoniæ introductoriæ, trium et quatuor instrumentorum*, opéra 1 et 2; Amsterdam, chez Klaas Knol, sans date, in-fol. obl. Chaque œuvre contient douze sonates : elles sont fort bonnes.

ANDERS (Godefroid-Engelbert), littérateur musicien, né à Bonn, en 1795, a fait de bonnes études, dont il a fait un usage utile dans des recherches philologiques sur l'histoire littéraire de la musique. Établi à Paris depuis 1829, M. Anders s'y est occupé d'une nouvelle édition de la littérature générale de la musique de Forkel, ou plutôt, d'un ouvrage entièrement neuf sur le même sujet, ainsi que d'un Dictionnaire de musique sur le plan de Walther. Ces ouvrages, exécutés avec un esprit de recherches peu ordinaire et des soins consciencieux, seraient sans doute d'une grande utilité, et contiendraient beaucoup de choses nouvelles et intéressantes; malheureusement la santé de M. Anders l'a souvent obligé à interrompre ses travaux. M. Anders a fait insérer quelques articles dans la *Gazette musicale de Leipsick*; un morceau intéressant sur l'histoire du violon a été donné par lui dans

le n° 56 du recueil périodiqne intitulé : *Cæcilia* (p. 247-257). En 1831, il a publié à Paris nne brochnre in-8° sous ce titre : *Nicolo Paganini, sa vie, sa personne et quelques mots sur son secret.* M. Anders a donné aussi quelques articles dans les années 1831, 1832 et 1833 de la *Revue musicale*. Au mois de mars 1833 il a été nommé employé de la Bibliothèque impériale pour la conservation et la mise en ordre de la partie musicale. Depuis cette époque il a donné quelques bons articles à la *Gazette musicale de Paris*, dont il a rédigé les tables depuis l'origine. L'*Encyclopédie des gens du monde* renferme aussi quelqnes bons articles concernant l'histoire et la théorie de la mnsiqne dont il est antenr. Enfin, il a extrait de la notice biographique de Beethoven, publiée par Wegeler et Ries, nne brochure intitulée : *Détails biographiques sur Beethoven*. Paris, 1839, in-8° de 48 pages.

ANDERSCH (Jean-Daniel), docteur en philosophie, et directeur d'un pensionnat d'édncation en Poméranie, s'est fait connaître par quelques livres sur l'éducation et par nn dictionnaire portatif de musiqne, à l'usage des amateurs et des jeunes musiciens, sous ce titre : *Musikalisches Wœrterbuch für Freunde und Schüler der Tonkunde* (sic). Berlin, Natorff, 1829, in-8° de 420 pages. Cet ouvrage n'est qu'un extrait du Lexique musical de Koch.

ANDERSON (Jean), compositeur de musiqne écossaise, est considéré par quelqnes personnes comme n'ayant pas eu de rival en ce genre, depuis le temps d'Oswald. Il est mort à Inverness, en 1801.

ANDING (J. M.), professeur de musique au séminaire de Hildbnrghansen et organiste de l'union évangélique de cette ville, né vers 1816, s'est fait connaître par quelques compositions pour l'orgue et ponr le chant, au nombre desquelles on remarque 48 *préludes faciles pour des chorals*, op. 5, Erfürt, Körner, petit in-4° obl. Anding est un des rédacteurs du journal des organistes intitulé *Urania*, et publié à Erfürt, chez Körner.

ANDRADE (Jean-Auguste), compositeur de romances et professeur de chant, est né à Bayonne en 1793. Admis comme élève au Conservatoire en 1817, il y a reçu des leçons de chant de Garat et de Ponchard, et a obtenn le premier prix en 1820. On a publié de sa composition beancoup de romances et de nocturnes, parmi lesquels il en est plosieurs qui ont eu du succès. M. Andrade est auteur d'nne *Nouvelle méthode de chant et de vocalisation, adoptée par le Conservatoire de Paris*. Paris, Aulagnier (sans date), gr. in-4°. Une édition de cet ouvrage, revne et augmentée par M. Aug. Gatby, a été publiée à Hambourg, chez Cranz, 1838, in-4°.

ANDRÉ DE CORINTHE, musicien poëte cité par Plutarque dans son dialogue sur la musique, avec Tyrtée de Mantinée et Thrasylle de Phlionte, au nombre des musiciens grecs qui se sont abstenus de l'emploi du genre chromatique, de la multiplicité des cordes et de plusieurs antres choses vulgairement usitées dans la musiqne. (*Voy.* la note 140 de Burette sur ce passage de Plntarque, dans les *Mémoires de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, t. VIII.)

ANDRÉ ou **ANDREAS**, archevêque de Crète, vécut vers la fin du septième siècle et au commencement du huitième. On lui a donné aussi le nom d'*Andreas Hierosolymitanus*, parce qu'il fut d'abord moine à Jérusalem. Théodore, patriarche de cette ville, l'envoya au concile de Constantinople, pour y combattre les doctrines des monothélites. Après avoir rempli successivement les offices de diacre et d'orphanotrophe, il fnt élevé à l'archevêché de Crète. Les auteurs qui ont fixé la date de sa mort au 14 jnin 724 l'ont confondu avec André, archevêque de Césarée, qui est un autre personnage. La date de la mort d'André de Crète est incertaine. On a de ce patriarche des homélies et quelqnes opuscules publiés par Combéfis et Petau. Il est aussi auteur de plusieurs hymnes avec le chant en usage dans l'Église grecque, et conservées dans l'Οκτώηχος. Fabricius (*Bibl. Græc.*, t. III, p. 654, édit. de Harles) attribue à André de Crète le traité de musique intitulé *Hagiopolitès*, contenu dans le manuscrit grec n° 360 de la Bibliothèque impériale de Paris; mais, ainsi que le remarque M. Vincent (*Notices et extraits de Manuscrits de la Bibliot. du Roi*, t. XVI, 2e p., pag. 259), aucune raison n'est indiquée à l'appui de cette assertion, et il y a des motifs plausibles pour la repousser. (*Voyez* Hagiopolitès.)

ANDRÉ (Yves-Marie), jésuite, né en 1675, à Châteaulin, en Bretagne, professa les mathématiques à Caen, depuis 1726 jusqu'en 1759, et mourut le 26 février 1764, à l'âge de quatre-vingt-neuf ans. On a de lui un *Traité sur le beau*; Paris, 1741, in-12, dont le quatrième chapitre est consacré au *beau musical*. Le bon jésuite ne sait de quoi il parle. Son livre a eu six éditions, et a été réuni à la collection de ses œuvres, en 5 vol. in-12, qui a été publiée après sa mort. Comme Lucrèce et tous ceux qui pensent que le beau musical consiste dans l'imitation de la nature, le P. André nous fait instruire

dans la musique par les concerts des oiseaux; par les zéphirs qui soupirent dans les roseaux; par les aquilons qui sifflent dans les forêts; par la voix formidable des vagues de la mer, et enfin par le tonnerre, qui fait la basse de la symphonie! L'arc-en-ciel, lui-même, nous instruit des principes de la musique; car Newton a découvert que les couleurs du spectre solaire, à savoir, le rouge, l'orangé, le jaune, le vert, le bleu, l'indigo et le violet, occupent, dans la bande colorée, des espaces qui sont entre eux dans les mêmes proportions que les intervalles des sept sons de la gamme! Enfin, le P. André voit dans la coïncidence de ce fait avec les phénomènes du corps sonore et les proportions numériques le principe certain du beau en musique, lequel conséquemment consisterait dans l'ordre et la régularité. Par là il exclut le sentiment et l'imagination, réduisant l'effet du beau à celui qu'il produit sur l'intelligence. Cependant, par une contradiction manifeste, il finit par reconnaître trois sortes de beau, à savoir: l'absolu, *indépendant* (dit-il) *de toute institution, même divine; le beau musical naturel, dépendant de l'institution du Créateur, mais indépendant de nos opinions et de nos goûts; et enfin un beau musical artificiel, et en quelque sorte arbitraire, mais toujours avec dépendance des lois éternelles de l'harmonie!* Tout cela est faux; car il est évident que le beau que nous ne sentirions pas serait le néant, bien que d'institution divine; quant au beau arbitraire, il n'est pas moins certain qu'il n'est qu'une illusion des sens et de l'esprit, car *beau et arbitraire* s'excluent réciproquement. Enfin, et ceci n'est pas moins important, le beau absolu, indépendant, même de l'institution divine, implique contradiction, car nous n'aurions aucune faculté pour l'apercevoir et le reconnaître.

ANDRÉ (Chrétien-Charles), en allemand *Andrä*, naquit à Hildburghausen, le 20 mars 1763, et fut d'abord secrétaire du prince de Waldeck, à Arolsen. En 1785, on le nomma conseiller d'éducation à Schnipfenthal, dans le duché de Gotha. Trois ans après, il établit dans ce lieu, conjointement avec Salzmann, une maison d'éducation pour les jeunes demoiselles. En 1790, il se sépara de son ancien associé, et transporta son établissement à Gotha. Ce fut dans cette situation qu'André écrivit ses nombreux ouvrages sur l'éducation, et particulièrement ses *Promenades utiles pour tous les jours de l'année, à l'usage des parents*; Brunswick, 1790-1797, 4 parties in-8°. Dans l'une des quatre parties de cet ouvrage, l'auteur a traité de l'*art de jouer du piano* avec tant de clarté et de précision, qu'on peut affirmer qu'il n'est point de livre où les principes philosophiques de cet art soient mieux exposés. André est aussi l'auteur d'un opuscule intitulé: *Schreiben an einen Freund über das musikalische Drama Thirza und ihre Söhne* (Lettres à un ami sur le drame musical, *Thirza et ses fils*); Eisenach, 1783, trois feuilles in-8°. André a été nommé, en 1798, directeur des établissements ecclésiastiques de Brünn. Il occupait encore ce poste en 1815. Il est mort le 19 juillet 1831.

ANDRÉ (Jean), né à Offenbach, le 28 mars 1741, fut d'abord destiné au commerce par ses parents, qui étaient fabricants de soieries en cette ville. En conséquence, ils ne lui firent point étudier la musique, et le jeune André, que son goût entraînait vers cet art, n'eut pour tout secours, jusqu'à l'âge de douze ans, que les avis d'un de ses petits camarades, qui allait à Francfort prendre des leçons de violon qu'il lui transmettait à son tour. Il apprit aussi, sans maître, à jouer du clavecin, et le livre choral de Kœnich lui servit à étudier l'art de l'accompagnement.

Jusqu'à l'âge de vingt ans, André n'avait composé que des pièces fugitives de chant ou de musique instrumentale; mais, se trouvant à Francfort vers 1760, il y entendit des opéras-comiques français et des opéras bouffes italiens, qui lui donnèrent l'idée de travailler pour la scène. Son premier ouvrage en ce genre, *der Tœpfer* (le Potier), fut représenté à Francfort, et plut par la gaieté et le naturel qui y régnaient. Son succès détermina le célèbre Gœthe à confier au jeune compositeur son opéra d'*Erwin et Elmire*. André le mit en musique avec le même bonheur. Ces deux ouvrages, ayant été représentés peu de temps après à Berlin, réussirent si bien, que leur auteur fut appelé dans cette ville pour y diriger le grand théâtre. André vendit alors sa fabrique de soieries, et se rendit à Berlin avec sa femme et ses enfants pour y prendre possession de cette direction, et pour apprendre l'harmonie et le contrepoint, dont il n'avait point encore fait d'étude régulière. Là il fit la connaissance de Marpurg, qui le dirigea dans ses travaux scolastiques.

Durant le temps qu'il passa à Berlin, André composa un assez grand nombre d'ouvrages pour le théâtre qu'il dirigeait. Il resta plusieurs années dans cette ville, et probablement il s'y serait fixé pour toujours s'il eût pu y transporter une fonderie de caractères et une imprimerie de musique qu'il avait établies à Offenbach en 1774; mais n'ayant pu l'introduire à Berlin, à cause du privilége de Hummel, et ses affaires ayant été mal conduites en son absence, il prit, en 1784,

le parti de retourner à Offenbach, pour diriger lui-même une entreprise qu'il considérait comme plus avantageuse que la direction du théâtre. Le succès répondit aux espérances d'André, et son établissement devint un des plus considérables de l'Europe en ce genre. Lui-même en dirigea toutes les parties et leur donna tant d'extension, qu'il finit par y employer journellement plus de cinquante ouvriers. Une attaque d'apoplexie l'enleva à sa famille le 18 juin 1799.

Le opéras dont André a composé la musique sont : 1° *Der Tœpfer* (le Potier). — 2° *Erwin et Elmire*. — 3° *Herzog Michel* (le duc Michel). — 4° *Der alte Freyer* (l'Amoureux suranné). — 5° *Peter und Hannehen* (Pierre et Jeannette). — 6° *Der Fürst im hœchsten Glanze* (le Prince dans toute sa splendeur). — 7° *Laura Roselli*. — 8° *Claudine*. — 9° *l'Alchimiste*. — 10° *Les Grâces*. — 11° *Das tartarische Gesetz* (la Loi des Tartares). — 12° *Des Friedens Feyer* (la Fête de la paix). — 13° *Die Schadenfreude* (l'envie). — 14° *Kurze Tharheit ist die beste* (la plus courte folie est la meilleure). — 15° *Das Wüthende Heer* la Chasse infernale). — 16° *Elmire*, réduite pour le clavecin; en 1782. — 17° *Das Automat* (l'Automate). — 18° *Der Barbier von Bagdad* (le Barbier de Bagdad). — 19° *Le vieux homme libre*. — 20° *Arlequin perruquier*, pantomime. — 21° *Belmont et Constance*. — 22° *Quelque chose doit nous survivre*. — 23° Musique pour la tragédie de *Macbeth*. — 24° *Idem* pour *le Roi Lear*. — 25° Divertissements pour diverses circonstances. Ses ouvrages détachés consistent en *trois sonates pour le clavecin, avec violon et violoncelle*, op. 1; Offenbach, 1786. *Chansons avec accompagnement de flûte au violon, alto et basse*, trois parties; Offenbach, 1793. — *Leonore de Burger*, romance pour le piano, dont il a été publié cinq éditions. — *Les Femmes de Veinsberg*, pour le piano; ariette pour le Barbier de Séville. Malgré les occupations multipliées d'André, il se passait peu de temps sans qu'on vît paraître quelque nouvel ouvrage de sa composition. L'année même de sa mort, il travaillait à un opéra, dont il avait tiré un rondeau qui fut imprimé dans l'Almanach théâtral de Gotha, en 1796.

Le style de ce musicien n'a rien de remarquable, soit sous le rapport de la nouveauté des idées, soit sous celui de l'harmonie; mais ses mélodies ont du naturel, de la grâce et plus de gaieté qu'on n'en trouve communément dans la musique allemande. Il y a beaucoup d'analogie entre la manière d'André et celle de Ditters de Dittersdorf.

ANDRÉ (Jean-Antoine), fils du précédent, est né à Offenbach le 6 octobre 1775, et non à Berlin en 1776, comme il est dit dans le premier Lexikon de Gerber, et dans le Dictionnaire des Musiciens de Choron et Fayolle. Les biographes allemands assurent qu'André n'était âgé que de deux ans lorsqu'il montrait déjà d'heureuses dispositions pour la musique. Les premières leçons de violon et de piano lui furent données à Berlin, dans le temps où son père dirigeait l'orchestre de l'Opéra. L'art du chant lui fut enseigné par le ténor Marschhaum, et il y fit des progrès; à l'âge de huit ou neuf ans il chantait avec goût et justesse des airs fort difficiles. De retour à Offenbach, quand son père alla se fixer définitivement dans cette ville, André s'y livra avec ardeur à l'étude du violon et du piano; il y prit aussi des leçons d'harmonie et d'accompagnement, et le chanteur Righetti, qui passa quelque temps à Offenbach, en 1786, lui fit contracter de bonne heure l'habitude de déchiffrer la partition. L'année suivante, il fut confié aux soins de Ferdinand Fränzel pour achever ses études de violon; deux années de leçons de ce maître le rendirent habile sur cet instrument. Ses premières compositions avaient été des symphonies qu'il écrivait pour des concerts d'amateurs; mais le premier ouvrage qu'il avoua fut une sonate de piano avec accompagnement de violon, composée pendant un voyage qu'il fit à Manheim et à Strasbourg avec son père. En 1789, il retourna à Manheim pour y continuer ses études de violon sous la direction de Fränzel : il y fut nommé premier violon adjoint du théâtre de la cour; mais l'année suivante il fut obligé de retourner à Offenbach pour y diriger le commerce de musique de son père, qui voyageait en Saxe. Ce fut aussi dans la même année 1790 qu'il remplit les fonctions de chef d orchestre au spectacle dirigé par Bossmann : il n'était alors âgé que de seize ans.

La grande quantité d'ouvrages sortis de sa plume lui avait déjà donné une habitude d'écrire qu'il est rare de posséder à cet âge; toutefois cette habitude pratique ne lui parut par suffisante; il sentit la nécessité de faire des études plus sérieuses, et, en 1792, il retourna à Manheim pour faire un cours d'harmonie et de contrepoint sous la direction du maître de chapelle Volweiler, qui, en moins de deux ans, le mit en état d'écrire correctement. Depuis 1793 jusqu'en 1796 il partagea le temps alternativement entre le commerce de musique et l'étude de son art. Il était dans sa vingtième année quand il partit pour l'université de Iéna, où il resta jusqu'au printemps de 1797. Après avoir voyagé quelque temps dans le nord de l'Allemagne, il retourna à Offenbach en 1798; mais il n'y resta pas long-

temps, car dans la même année il entreprit un second voyage musical à Mayence, Coblentz, Bonn, Cologue et Wesel. La mort de son père le rappela à Offenbach en 1799, et dès ce moment il se livra sérieusement à son commerce de musique; ce qui ne l'empêcha pas toutefois de faire encore, dans le cours de la même année, une grande tournée musicale par Würtzbourg, Nuremberg, Erlangen, Ratisbonne, Augsbourg, Munich, Salzbourg, Passau, Linz et Vienne; il revint à Offenbach par Prague, Dresde, Altenbourg, Iéna, Weimar, Gotha, Erfurt et Sondershausen. Il dut à ce voyage la connaissance des compositeurs les plus célèbres de l'Allemagne. Pendant son séjour à Vienne, il acheta de la veuve de Mozart la collection de manuscrits qui avait été laissée par ce grand artiste. Le dernier voyage entrepris par André eut lieu en 1800 : il se rendit en Angleterre en passant par Cassel, Gœttingue, Hanovre, Hambourg, Cuxhaven, et revint par la même route. Depuis lors il n'a cessé de s'occuper de la composition et du commerce de musique. Cet homme actif et dévoué à l'art est mort à Offenbach, le 5 avril 1842.

La liste des ouvrages de sa composition qui ont été imprimés se compose de vingt et une symphonies pour l'orchestre (Manheim et Offenbach), trois concertos de violon, sept concertos pour divers instruments à vent, plusieurs recueils d'harmonie pour la musique militaire, deux messes, *Rinaldo et Alcina*, opéra (1799), sept œuvres de quatuors pour deux violons, alto et basse, six œuvres de sonates de piano, des sérénades pour orchestre, des danses, des fantaisies et des airs variés pour plusieurs instruments, des cantates, des romances et des chansons. La musique d'André manque d'invention, mais elle est agréable, et l'harmonie en est assez purement écrite. Sa maison de commerce de musique était au rang des plus considérables de l'Allemagne.

En 1832 André a annoncé un traité général de la musique sous le titre de *Lehrbuch der Tonkunst*, en six volumes grand in-8°. Le premier volume a paru au mois de juillet de la même année. Il est relatif à la science de l'harmonie et contient une instruction sur la génération des accords, leur emploi à deux, trois, quatre et un plus grand nombre de parties, les règles de la modulation dans les tons majeurs et mineurs, une instruction sur l'ancienne tonalité, la mélodie et l'harmonie des chorals, avec de nombreux exemples. Le second volume, divisé en trois parties, renferme la science du contrepoint simple et double, l'imitation canonique et la fugue. Les autres volumes, destinés à la mélodie, à la rhythmique, à la musique instrumentale, à la composition du chant, au style, à la forme des pièces de musique et à l'usage des voix et des instruments, n'ont pas paru, et n'ont pas été vraisemblablement achevés par l'auteur. On a aussi d'André : 1° un catalogue thématique des œuvres de Mozart composées depuis 1784 jusqu'à la fin de 1791, d'après les manuscrits originaux, dont André était devenu possesseur. Ce catalogue, publié à Offenbach, in-4° sous ce titre : *Thematisches Verzeichniss sæmmtlicher compositionen Von W. A. Mozart*, a eu une deuxième édition avec le portrait de Mozart, en 1829. — 2° Une méthode de violon intitulée *Anleitung zum violinspielen*, en français et en allemand, Offenbach, André. Il y a des éditions allemandes publiées à Brunswick, chez Speihr et à Vienne, chez Artaria. Il y en a aussi une édition française, publiée à Paris, chez Dufaut et Dubois.

ANDRÉ (Jean-Bernard), fils du précédent, né à Offenbach, est pianiste et compositeur pour son instrument. L'imprimerie musicale d'Offenbach lui est échue en partage dans la succession de son père, et il en continue l'exploitation. On connaît de lui environ 50 œuvres d'études, de caprices, de morceaux de salon, pour le piano, et de fantaisies ou duos pour piano et violon, et piano et violoncelle.

Un autre fils de Jean-Antoine André est marchand de musique à Francfort-sur-le-Mein. Son nom est *Charles*. Sa maison est le rendez-vous des artistes, et l'on y entend de bonne musique de chambre dans des réunions intimes.

ANDRÉ (Jules), parent et peut-être frère de Jean Bernard et de Charles, est organiste et professeur de piano à Francfort-sur-le-Mein. Depuis 1832, il s'est fait connaître par les ouvrages suivants : 1° 3 Polonaises à 4 mains pour piano, op. 7; Offenbach, André. — 2° Sonatine à 4 mains pour piano, op. 17; ibid. — 3° Des mélanges pour piano seul sur des motifs d'opéras, op. 13, 18; ibid. — 4° Des valses brillantes; ibid. — 5° Des nocturnes et des rondeaux; ibid. — 6° 12 pièces d'orgue, op. 9; ibid. — 7° 12 *idem*, op. 26; ibid. — 8° Méthode d'orgue théorique et pratique; ibid. — 9° *Anleitung zum Selbstunterricht im Pedalspiel* (Introduction à l'instruction par soi-même dans l'art de jouer la pédale de l'orgue); ibid., 1834. — 10° des Chansons allemandes avec piano; ibid. — 11° Chants de la Suisse, à voix seule, avec piano, ibid.

ANDRÉ (Auguste), de la même famille, professeur de piano à Offenbach, a publié quelques bagatelles pour cet instrument, particulièrement 12 petits rondos à 4 mains sur les thèmes des opéras modernes en vogue, à Offenbach, chez André; et *L'Ami des Opéras*, recueil de

pots pourris, de petits rondos, de fantaisies, etc.; sur les thèmes favoris de Bellini, Donizetti, Halevy, Adam, Lörtzing, et, pour piano seul; ibid.

ANDREA SYLVANUS. *Voyez* SILVA.

ANDREA (NICOLAS), prédicateur à Pithea en Laponie au commencement du 17e siècle, a publié un *Rituale Ecclesiæ;* Stockholm, 1619, in-4°. On trouve à la Bibliothèque impériale, à Paris, un livre de cet auteur sous ce titre : *Libello musici concentus missæ;* Stockholm, 1619, in-4°, qui n'est probablement que le même ouvrage, cité sous un autre titre par quelques auteurs.

ANDREA (ONUPHRE D'), poëte napolitain, florissait vers 1630; il mourut vers 1647. Crescembini et Quadrio le mettent au nombre des meilleurs poëtes du dix-septième siècle. Outre ses poëmes, il a écrit des discours en prose sur quelques sujets de philosophie : *Discorsi in prosa, che sono della bellezza, dell' amicizia, dell' amore, della musica, etc.*; Naples, 1636, in-4°.

ANDREA, récollet, né à Modène, vivait vers la fin du dix-septième siècle. Les auteurs italiens le citent en général sous le nom d'*Andrea di Modena.* Il a publié un traité du plain-chant, sous ce titre : *Canto armonico, o canto fermo;* Modène, 1690, in-4°. C'est un des meilleurs ouvrages qui ont été faits sur cette matière; malheureusement il est d'une rareté excessive.

ANDREINI (ISABELLE), née à Padoue en 1562, eut une grande réputation comme cantatrice. Elle jouait aussi fort bien de plusieurs instruments, et elle joignait à ces talents celui de la poésie, qui la fit recevoir à l'académie des *Intenti* de Padoue. Elle demeura longtemps en France, et mourut à Lyon, d'une fausse couche, en 1604.

ANDREOZZI (GAETANO), compositeur de musique, né à Naples en 1763, fut admis dans sa jeunesse au conservatoire de la *Pietà dei Turchini*, et acheva ses études musicales sous la direction de Jomelli, son parent. Ses premiers ouvrages furent des cantates à voix seule, et des duos pour deux soprani et basse d'accompagnement. Il n'avait que seize ans lorsqu'il sortit du Conservatoire pour aller à Rome composer au théâtre *Argentina* son premier opéra, intitulé : *La morte di Cesare* (en 1779). En 1780, il écrivit *Il Bajazet*, pour le théâtre ducal de Florence, et dans la même année il fut appelé à Livourne pour y écrire *l'Olimpiade*. Ses autres opéras sont : *Agesilao*, en 1781, au théâtre *S. Benedetto* de Venise; *Theodolinda*, dans la même année, à Turin; *Catone in Utica*, en 1782, à Milan, et dans la même année, *Il Trionfo d'Arsace*, à Rome; *la Vergine del Sole*, à Gênes, en 1783; *Angelica e Medoro*, dans la même année, à Venise. Quelques succès qu'il avait obtenus le mirent en réputation vers cette époque, et des propositions lui furent faites pour le fixer à la cour de Russie : il s'y rendit en 1784 et écrivit dans la même année à Pétersbourg la *Dido*, et *Giasone e Medea*. De retour en Italie, il publia à Florence, en 1786, six quatuors pour deux violons, alto et basse. L'année suivante, il écrivit *Virginia* pour le théâtre *Argentina*, à Rome. Le peu de succès de cet ouvrage le détermina à retourner à Naples, où il donna des leçons de chant. En 1789, il écrivit pour le théâtre Saint-Charles *Sofronia e Olindo*, et dans l'automne de la même année *Sesostri*. En 1790, au même théâtre, *Saule*, oratorio, *Il finto cieco*, *La Principessa filosofa*. Appelé l'année suivante à Madrid, il y écrivit *Gustavo, re di Suezia;* puis il revint à Naples pour y composer son oratorio de *La Passione di Giesu Christo*. Son dernier ouvrage fut la *Giovanna d'Arco;* il l'écrivit pour le grand théâtre de Venise. Quoique dans la fleur de l'âge, il cessa d'écrire pour le théâtre vers le même temps, et se voua à l'enseignement. Parmi ses élèves il comptait les princesses de la famille royale, et particulièrement celle qui, depuis lors, est devenue *duchesse de Berri*. En vieillissant, il cessa d'être recherché comme professeur; et il devint fort pauvre. L'espoir de trouver des secours dans la munificence de son ancienne pupille l'amena à Paris en 1825. Il ne fut pas trompé dans son attente; mais il ne jouit pas longtemps des bienfaits de la princesse; car il mourut au mois de décembre 1826, au moment où il se préparait à retourner à Naples. Andreozzi était un musicien de peu de génie et de peu science; mais, comme la plupart de ses compatriotes, il avait une certaine facilité et du naturel dans sa mélodie. Quelques-uns de ses airs ont été chantés avec succès dans leur nouveauté.

ANDREOZZI (ANNA), femme du précédent, naquit à Florence, en 1772, d'une famille distinguée, nommée *De' Santi*. En 1791, elle débuta comme *prima donna* au théâtre de *La Pergola*, dans sa ville natale, et se fit entendre dans plusieurs grandes villes d'Italie. En 1801, elle fut engagée au théâtre de la cour à Dresde et y eut des succès. Mme Paer devait lui succéder; elle voulut aller l'entendre à Pilnitz, et elle partit en effet pour cette ville avec un amateur de Dresde, le 2 juin 1802. Après l'opéra, les deux voyageurs voulurent retourner à Dresde, mais un des chevaux se cabra, versa la voiture, et le choc fut si violent, que Mme Andreozzi resta sans vie sur la place, ainsi que son compagnon de voyage.

ANDRÈS (Le Père JEAN), savant jésuite es-

pagnol, naquit en 1740, à Planis, dans le royaume de Valence, fit ses études dans cette ville, et enseigna pendant quelque temps la littérature grecque et latine à l'Académie de Candia. L'expulsion des jésuites d'Espagne obligea le P. Andrès à suivre ses confrères en Italie. Après quelques vicissitudes, il fut chargé d'enseigner la philosophie à Ferrare, dans le collége de son ordre; mais la suppression des jésuites par Clément XIV l'obligea d'accepter l'asile que lui offrait le comte Bianchi, à Mantoue. Plus tard (1796) il accepta la place de bibliothécaire du duc de Parme; mais, après le rétablissement des jésuites dans le royaume de Naples (en 1804), il alla se réunir à eux. Murat, étant monté sur le trône, le nomma préfet de la bibliothèque royale, et pendant quelques années le P. Andrès en remplit paisiblement les fonctions. Après la chute de ce monarque, il demanda la permission de se retirer à Rome dans la maison de son ordre : il y mourut le 13 janvier 1817, à l'âge de soixante-dix-sept ans. Au nombre des ouvrages de ce savant, on remarque un opuscule *Sur la Musique des Arabes*; Venise, 1787, in-8°. Il a aussi traité de la musique dans son important ouvrage intitulé : *Dell' origine, progressi, e dello stato attuale d'ogni letteratura*. Parme, 1782-1799, 7 volumes in-4°; Venise, 1808-1817, 8 vol. in-4°; Pistoie, 1818, 8 vol. in-4°; Pise, 1824, 23 vol. in-8°.

ANDREVI (François), né à Sanahuya, province de Lerida, en Catalogne, en 1785, de parents italiens, entra comme enfant de chœur à l'église cathédrale d'Urgel, dans les dernières années du dix-huitième siècle, et y fit son éducation musicale. En 1828, il était maître de chapelle de l'église métropolitaine de Valence. Deux ans après, il obtint la maîtrise de la cathédrale de Séville, et en 1832, il eut la place de maître de la chapelle royale. Bientôt après, la révolution l'obligea à abandonner cette position et à chercher un asile en France. Il se fixa à Bordeaux, et y obtint la place de maître de chapelle de la cathédrale, qu'il occupait encore en 1842. Rentré en Espagne dans l'année 1843, il se retira à Barcelone, et y obtint la place de maître de chapelle de l'église Notre-Dame de la Merci. Andrevi a composé beaucoup de musique d'église d'un bon style : on a de lui des messes, vêpres, psaumes, antiennes à plusieurs voix avec orchestre; ces ouvrages sont restés en manuscrit, à l'exception d'un *Nunc dimitis* à quatre voix et orchestre, et d'un *Salve Regina* à six voix et orchestre, publiés par M. Eslava dans sa collection de musique d'église espagnole intitulée : *Lira sacra hispana*, tome 2, de la section des compositeurs du dix-neuvième siècle. Andrevi a écrit un *Traité d'Harmonie et de Composition* dont la traduction française a été publiée à Paris, chez Périsse frères, en 1848, 1 vol. gr. 8°. Andrevi est mort à Barcelone le 23 novembre 1844, à l'âge de soixante-neuf ans.

ANDRIGHETTI (Antoine-Louis). *Voy.* Aldrighetti.

ANDROT (Albert-Auguste), naquit à Paris en 1781. Admis en 1796 dans une classe de solfége du Conservatoire de Musique, il remporta en 1802, dans cette école, le prix de contrepoint et de fugue, et en 1803 le grand prix de composition décerné par l'Institut. Arrivé à Rome, il se livra à l'étude avec ardeur, et Guglielmi, alors maître de chapelle du Vatican, charmé de son zèle, le prit en affection et lui donna des conseils. Androt composa un morceau de musique d'église, qui fut exécuté à Rome dans la semaine sainte de 1804. L'administration d'un des théâtres de cette ville lui demanda un opéra pour l'automne : il l'écrivit; mais un travail obstiné avait altéré sa santé, et il mourut au moment où il venait de terminer cet ouvrage, le 19 août 1804, avant d'avoir atteint sa vingt-troisième année. Peu de jours avant sa mort, il avait composé un *de Profundis*, qu'on a exécuté en son honneur à la cérémonie religieuse qui eut lieu au mois d'octobre 1804, dans l'église de Saint-Laurent *in Lucina*, à Rome. On a fait une grande renommée à Androt dans le Conservatoire de Musique de Paris; j'ai vu ses ouvrages, et n'y ai rien trouvé qui justifiât cette réputation : son style est lourd, et il me paraît manquer absolument d'imagination.

ANEAU ou ANNEAU (Barthélemy), poëte, jurisconsulte et musicien français, naquit à Bourges, vers le commencement du seizième siècle, et fut professeur du collége de la Trinité à Lyon. Il était soupçonné de calvinisme : ce soupçon fut cause de sa fin tragique; car, le 21 juin 1565, une pierre ayant été lancée contre le saint-sacrement, dans la procession de la Fête-Dieu, on crut remarquer qu'elle était partie du collége de la Trinité; le peuple furieux en força les portes, et massacra le malheureux Anneau sans aucune information. Au nombre de ses ouvrages, on remarque : 1° *Chant natal, contenant sept noels, un chant pastoral et un chant royal, avec un mystère de la Nativité par personnages; composé en imitation verbale et musicale de diverses chansons, recueilli sur l'Écriture Sainte et d'icelle illustré*; Lyon, 1539, in-8°. — 2° *Genethliac musical et historial de la Conception et Nativité de Jesus-Christ, par vers et chants divers, etc.*; Lyon, 1559, in-8°. Il se pourrait que cet ouvrage ne fût que la deuxième édition du premier.

ANELLI (Angelo), compositeur dramatique, vécut dans la seconde moitié du 18e siècle, et a fait représenter à Verone, en 1780, l'opéra bouffe *I due supposti Conti*. Il avait déjà écrit dans d'autres villes précédemment, car son nom est placé dans le catalogue des *maestri* de l'*Indice de' teatri spettacoli* de Milan pour l'année 1785. En 1788, Anelli a donné à Bologne l'opéra bouffe *La Statua matematica*.

ANERIO (Felice), contrapuntiste de l'école romaine, naquit à Rome vers 1560. Après avoir fini ses études musicales sous la direction de Jean-Marie Nanini, il devint maître de musique au collége anglais de Rome, puis il passa au service du cardinal Aldobrandini. A la mort de Palestrina, le pape Clément VIII le nomma compositeur de la chapelle pontificale : son installation eut lieu le 3 avril 1594, comme le prouve un passage inséré dans le journal de la chapelle, par le secrétaire Hippolyte Gambocci da Gubbio, rapporté par l'abbé Baini, dans ses Mémoires sur la vie et les ouvrages de Palestrina (t. 1, 244). L'époque de la mort de Felice Anerio n'est indiquée ni par Baini, ni par *Andrea* Adami. (*Voy.* ce nom.) Ce dernier a fait graver le portrait de ce maître dans ses *Osservazioni per ben regolare il coro della capella pontificia* (p. 183). Les compositions de Felice Anerio sont : 1° Trois livres de madrigaux spirituels à cinq voix, Rome, Gardane, 1585. — 2° *Il primo libro dei Madrigali a cinque voci; In Venetia, app. Giac. Vincenti*, 1587, in-4°. — 3° Deux livres de concerts spirituels à quatre voix ; Rome, Coattino, 1593. — 4° Le premier livre d'hymnes, cantiques et motets à huit voix ; Venise, Vincenti, 1596. Cette production est dédiée à Clément VIII. Anerio remercie le saint-père, dans son épître dédicatoire, de l'avoir nommé compositeur de la chapelle apostolique, et reconnaît devoir cette faveur à la protection du cardinal Aldobrandini. — 5° Le second livre d'hymnes et de motets à cinq, six et huit voix ; Rome, Zanetti, 1602. — 6° Le premier livre de madrigaux à six voix ; Venise, Amadino, 1590, et Anvers, 1599. — 7° Le deuxième livre de madrigaux à six voix ; Rome, Zanetti, 1602. — 8° *Responsori per lo settimana santa, a tre e quattro voci* ; Rome ; Zanetti, 1603. — 9° *Canzonetto a tre, e quattro voci; Madrigali spirituali a tre, e quattro voci*, lib. 4 ; Rome, Zanetti, 1603. — 10° *Litaniae* 4, 5, 6 et 8 *voc.*; Roma, ap. J.-B. Roblelum, 1622, in-4°. On a aussi imprimé à Francfort-sur-le-Mein, en 1610, *Canzoni a quattro voci*. Quelques motets et psaumes à huit voix d'Anerio sont insérés dans les trois collections publiées par Fabio Costantini, à Naples, 1615, et à Rome, 1616 et 1617. On trouve aussi un sonnet à huit voix du même compositeur dans les *Sonetti nuovi* de Fabio Petrozzi; Rome, 1609. Dans le même recueil sont deux sonnets en l'honneur d'Anerio : l'un, mis en musique par Léonard Meldert, sur ces paroles : *Felice ora ch' Orfeo li chioma;* l'autre, par Jean Cavaccio, *Vivo Felice or tra quest' antri*, etc. Les compositions inédites de Felice Anerio se conservent dans les archives de Sainte-Marie *in Vallicella*, à la basilique du Vatican, et à la chapelle pontificale. Dans la collection de l'abbé Santini, à Rome, on trouve en partition, de Felice Anerio : une très-belle messe de *requiem*, à 4; une autre messe à 4 voix sur le chant : *Or le tue forze adopra*; la messe à 8 *vestiva i colli; omnite ad me omnes*, à 8 voix; *Ave Regina cœlorum*, à 8; *Angelus ad Pastores ait* à 8; *Pastores loquebantur*, à 8; *Christus resurgens*, à 8; *Arca Domini hodie*, à 8; *Ad te levavi* à 8; *Voce mea ad Dominum*, à 8; *Hodie cœlesti sponso*, à 8; *Alma redemptoris Mater*, à 8; *Derelinquat impius*, à 8; le psaume *Dixit Dominus*, à 8; *Cantate Domino*, à 12 voix; *Hæc dies* à 12; *Laudemus virum gloriosum* à 12, une Messe entière à 12 voix, et plusieurs autres morceaux.

ANERIO (Jean-François), frère puîné du précédent, né à Rome, vers 1567, fut d'abord maître de chapelle de Sigismond III, roi de Pologne, puis de la cathédrale de Vérone. De là, il fut appelé à Rome pour y remplir la place de maître de musique du séminaire romain ; il fut ensuite maître de chapelle de *la Modona de Monti* ; enfin en 1600, il obtint le même emploi à Saint-Jean de Latran, où il resta jusqu'en 1603. On ignore l'époque de sa mort. Jean-François Anerio est un des premiers compositeurs italiens qui ont fait usage de croches, de doubles et de triples croches, particulièrement dans sa *Selva Armonica*.

Les œuvres de ce compositeur sont : 1° *Il libro primo de motetti a una, due e tre voci*; Rome, Roblelti, 1609. — 2° *Il libro secondo de motetti, con le letanie e le quattro antifone maggiori dopo il vespero, a sette e otto voci*; Rome, 1611. — 3° *Il libro terzo, con le letanie a quattro voci*; Rome, 1613. — 4° *Il libro quarto*, etc., 1617. — 5° *Il libro quinto*, etc.; 1618. — 6° *Sacri concentus quatuor, quinque, sex vocibus una cum bosso ad organum*; Rome, 1619. — 7° *Ghirlanda di sacre rose, motetti a cinque voci*; Rome, Soldi, 1613. — 8° *Selva armonica dove si contengon motetti, madrigali, canzonette, dialoghi ; arie a una, doi* (sic), *tre et quattro voci con basso per organo*; Rome 1617. — 9° *Diporti musicali, madrigali ad una, due, tre, quattro voci*; Rome, 1617. — 10° *Antifone*

sacri concerti per una, due, tre voci; Rome, Robletti, 1613. — 11° *Libro de' responsori per il Natale, a tre, quattro, e otto voci*; Rome, Robletti, 1619. — 12° *Libro delle letanie à 7 et 8 voci*; Rome, Masotti, 1626. — 13° *Messa de' morti*; Rome, 1620. — 14° *Libro de salmi a tre, e quattro voci*; Rome, Robletti, 1620. — 15° *Antiphonæ, seu sacræ cantiones, quæ in totius anni solemn. Vesperæ ac Complet. decantari solent.* 2me *et* 3me *parties*; *Romæ, J. B. Robletti*, in-4°, 1620. — 16° *Rime sacre a* 2, 3 *e* 4 *voci*; ibid, 1620, in-4°. — 17° *Il libro primo de' madrigali a cinque voci*; Venise, Gardane, 1605. — 18° *Il libro delle gagliarde intavolate per sonare nel cembalo e liuto*; Venise, Vincenti, 1607. — 19° *Il libro secondo de' madrigali a cinque, sei voci, ed uno e otto voci*; Venise, Vincenti, 1608. — 20° *La Recreazione armonica, madrigali ad una e due voci*; Venise, Gardane, 1611. — 21° *Teatro armonico spirituale di madrigali a cinque, sei, sette e otto voci, composti dal rev. D. Francesco Anerio romano, e fatti imprimere da Oraz. Griffi, cant. pont. in Roma, per Gio. Batista Robletti*, 1619. — 22°. *La bella Clori armonica, Canzonette e Madrigali a una, due e tre voci, con il basso continuo per sonare*; *In Roma, per Luca Antonio Soldi*, 1619, in-4°. — 23° *Ghirlanda di sacre Rose a* 5 *voci*; ibid, 1619, in-4°. On voit dans cet ouvrage un dialogue à six voix, intitulé *Il Figliuol prodigo*, et la conversion de saint Paul, à huit voix, où se trouve un combat pour les voix et les instruments, digne d'être encore admiré après deux siècles, dit l'abbé Baini. — 24° *Dialogo pastorale a tre voci con l'intavolatura di cembalo e del liuto in rame*; Rome, Verovio, 1600.

Quelques motets de Jean-François Anerio ont été insérés dans trois collections publiées par Fabio Costantini sous les titres suivants : 1° *Salmi a otto di diversi eccellentissimi autori*; Naples, G.G. Carlino, 1615. — 2° *Vari motetti a due, tre, quattro voci*, etc.; Rome, Zanetti, 1616. — 3° *Alcuni motetti a otto voci*, etc.; Rome, 1617. La musique du sonnet : *Destati Appollo, il tuo splendor sia guida*, etc., qui se trouve dans la collection de Fabio Petrozzi : *Sonetti nuovi di Fabio Petrozzi Romano, sopra le ville di Frascati, e altri posti in musica a cinque voci da diversi eccellenti musici, con uno a otto in fine*; Rome, Robletti, 1609, est aussi d'Anerio. Enfin, on peut citer encore : *Gemma musicale, dove si contengono madrigali, etc., posti in musica dal sig. Giov. Domenico Puliaschi, etc.; con alcuni motetti a una voce di Giov. Francesco Anerio*; Rome, 1618.

La vogue extraordinaire qu'obtint la messe du pape Marcel, composée par Palestrina, et la difficulté de l'executer en quelques endroits à six voix, telle qu'elle était écrite, détermina J. F. Anerio à la réduire à quatre voix pour en faciliter l'exécution : elle fut imprimée dans cet état, pour la première fois, en 1600, à Rome. En 1626, il en parut une autre édition avec deux autres messes de Palestrina et une d'Anerio, sous ce titre : *Messe a quattro voci. Le tre prime del Palestrina, cioè : Iste confessor, sine nomine, e di papa Marcello ridotta a quattro da Giov. Francesco Anerio : e quattro da Giov. Francesco Anerio : e la quarta della battaglia dell' istesso Giov. Fran. Anerio. Con il basso continuo per sonare. In Roma per Paolo Masotti*, 1626, *ad istenza di Luca Antonio Soldi*. Il y a des éditions de ce recueil datées de Rome, 1639, 1689, et d'autres encore. Dans la collection de l'abbé Santini, à Rome, on trouve en partitions manuscrites quelques ouvrages de François Anerio, dont 2 Messes à 4 voix; une messe à 8; une messe à 5 voix, toute en canons; la Messe à 6 voix *In te, Domine, speravi*; des *Magnificat* à 8, et le psaume *Cantate Domino*, à 12.

ANEURIN GWAWDRYDD, barde breton du sixième siècle, vécut vers 510, prit part à la défense désespérée de sa patrie contre les Anglo-Saxons, et fut chef des *Gododiniens*, bardes guerriers qui, la harpe ou la hache à la main, exaltaient le courage de leurs compatriotes par leurs chants ou par leur valeur. « Tantôt (dit M. Eich-« hoff, *Tableau de la Littérature du Nord*, « p. 98) placés sur un roc solitaire qui dominait « toute la vallée, tantôt mêlés aux combattants, « quand le danger réclamait leur présence, ils re-« présentaient la patrie, encourageant ses défen-« seurs et leur payant d'avance avec usure la dette de la postérité » (*Voyez* Jones, *Musical and Poetical relichs of the Welsh Bards*, pages 14, 16 et 17). Aneurin était frère de *Gilbas Albanius*, le plus ancien historien breton. Il était au nombre des 363 guerriers qui périrent tous, à l'exception de trois, au combat de *Cattracth*, sur la côte orientale du Gorkshire, en voulant s'opposer à l'invasion des Anglo-Saxons. Aneurin, un des trois bardes qui échappèrent au massacre, a fait sur cet événement un poëme héroïque intitulé *Gododin*, qu'il chantait aux sons de sa harpe, dans sa vieillesse. C'est le plus ancien monument de poésie lyrique bretonne qui soit parvenu jusqu'à nous. Il est écrit dans l'ancien dialecte du Nord appelé *bernicia*, et plusieurs passages sont remplis de difficultés. Ce poëme renferme de grandes beautés. On y trouve une ode touchante sur la mort d'un guerrier qui périt dans ce combat. Évans a publié ce morceau, avec une traduction en vers an-

glais, par Gray (*Dissertatio de Bardis*, p. 68, 69). Aneurin s'y écrie, plein de douleur : « Trois chefs « et trois cent soixante hommes ornés du col- « lier d'or marchèrent vers Cattracth. L'ivresse « les a perdus; trois seulement survécurent : « Acron, Cynon et moi, que protégea ma harpe. « Que je suis malheureux d'avoir vu cette ba- « taille, et de souffrir vivant les angoisses du « trépas! Une triple affliction pèse sur moi depuis « que j'ai assisté à la perte de nos braves et en- « tendu leurs derniers gémissements. Aneurin et « la douleur sont désormais inséparables. »

ANFOSSI (Pascal), né vers l'an 1736 dans le royaume de Naples, entra fort jeune comme élève au conservatoire de la *Pietà*. Il y étudia d'abord le violon; mais son goût pour la composition lui fit abandonner son instrument; il se mit sous la direction de Piccinni, alors un des maîtres les plus renommés de l'Italie. Le professeur prit son élève en affection, et lui procura un engagement, en 1771, pour le théâtre *delle Damme*, à Rome. Déjà il avait donné à Venise, en 1769, l'opéra sérieux de *Cajo Mario*, qui n'avait pas réussi; il ne fut pas plus heureux à son début à Rome; car son opéra, dont le titre était *I Visionari*, tomba à plat à la première représentation. Néanmoins il obtint un autre engagement l'année suivante; et, quoiqu'il ne réussit pas mieux, un troisième essai lui fut accordé pour 1773: cette fois son triomphe fut complet, et depuis *La Bonne-Fille* de Piccinni, jouée treize ans auparavant, jamais opéra n'avait excité un enthousiasme semblable à celui que fit naître *L'Incognita perseguitata*. Plusieurs causes contribuèrent à procurer à cet ouvrage la brillante réputation qu'il eut alors; outre son mérite, qui était réel et qu'on ne pouvait nier, il eut l'avantage d'être représenté dans un temps où les ennemis de Piccinni cherchaient partout un rival digne de lui être opposé et qui pût contre-balancer la faveur sans exemple dont ce maître jouissait. Ils exagérèrent les qualités du talent d'Anfossi, afin de diminuer celui de Piccinni. Non satisfaits du succès qu'ils avaient procuré à l'auteur de *L'Incognita*, ils firent aller aux nues, l'année suivante, son opéra bouffe de *La Finta Giardiniera*, ouvrage médiocre, tandis que celui de Piccinni, composé dans le même temps, fut outrageusement sifflé.

Il est pénible d'avouer qu'Anfossi se prêta à toutes ces manœuvres, et qu'il paya de la plus noire ingratitude celui qui lui avait facilité l'entrée de la carrière qu'il parcourait. Lui-même ne tarda point à apprendre à ses dépens qu'il faut se méfier de l'humeur capricieuse des Romains; car, après les applaudissements qui furent encore prodigués à son *Geloso in Cimento*, en 1775, il vit tomber son *Olimpiade* l'année suivante. Les désagréments qu'il éprouva dans cette circonstance le décidèrent à quitter Rome, et c'est de ce moment qu'il écrivit pour les principaux théâtres de l'Italie. En 1780 il vint en France : l'administration de l'Opéra saisit l'occasion de son séjour à Paris pour faire jouer son *Inconnue persécutée*, qui avait été parodiée par Rochefort sous le titre de : *L'Infante de Zamora*, et qui fut représentée en 1781. La musique légère de cet opéra ne résista point à l'exécution lourde et monotone des chanteurs français de cette époque. On avait donné précédemment au même théâtre des traductions de plusieurs autres opéras composés par lui, savoir : *Le Curieux indiscret* (août 1778), *La Jardinière supposée* (novembre 1778), *Le Jaloux à l'épreuve* (1779), et *Le Mariage par supercherie* (septembre 1779). Dégoûté d'une méthode de chant qui n'était composée que d'éclats de voix et de cris, Anfossi quitta Paris, et se rendit à Londres, où il était appelé comme directeur de la musique du théâtre italien. Il remplit ces fonctions jusqu'en 1783. L'Allemagne réclamait sa présence : il s'y rendit, et écrivit pour les théâtres de Prague et de Berlin *Il Trionfo d'Ariana*, et *Il Cavaliere per amore*.

Son retour dans sa patrie fut marqué par un opéra bouffe intitulé : *Chi cerca trova*, qui fut représenté à Florence en 1784. Après avoir écrit dans plusieurs autres villes de l'Italie, il retourna à Rome en 1787; là il donna quelques ouvrages dont le succès lui fit oublier ses anciennes disgrâces. Enfin, fatigué du théâtre, il désira pour sa retraite une place de maître de chapelle dans une des églises de Rome, et il obtint la survivance de Casali à Saint-Jean-de-Latran, au mois d'août 1791. Au mois de juillet de l'année suivante, il entra en possession de sa place; mais il ne la conserva qu'un petit nombre d'années; car il mourut à la fin de février 1797.

La réputation d'Anfossi a égalé celle des plus grands maîtres de son temps; cependant on ne peut nier qu'il ne soit inférieur à Galuppi, à Piccinni, à Paisiello pour l'invention, et l'on ne peut expliquer l'éclat de ses succès que par l'air naturel et facile qui régnait dans ses mélodies, et surtout par cette magie de la coupe italienne qui consiste dans un heureux retour des idées principales. Mais les produits d'un art ne vivent pas longtemps s'il ne s'y trouve de la création; de là vient que la musique d'Anfossi a vieilli plus vite que celle de ses émules. Grand nombre de morceaux de Buranello, de Piccinni, de Sacchini et de Paisiello seraient entendus aujourd'hui avec plaisir : il en est peu

d'Anfossi qui ne fissent naître l'ennui ; en un mot, cette musique n'a eu pour elle que la mode : son temps est passé pour ne plus revenir.

Les opéras d'Anfossi les plus connus sont : 1° *Cajo Mario;* 1769, à Venise. — 2° *La Clemenza di Tito;* Rome, 1769. — 3° *I Visionari;* Rome, 1771. — 4° *Il Barone di Rocca;* 1772 à Rome, et 1774 à Dresde. — 5° *L'Incognita perseguitata;* Rome, 1773. — 6° *Antigono;* Venise, 1773. — 7° *Demofoonte;* Rome, 1773. — 8° *Lucio Silla;* Venise, 1774. — 9° *La Finta Giardiniera;* Rome, 1774. — 10° *Il Geloso in Cimento;* Rome, 1775. — 11° *La Contadina in Corte;* 1775. — 12° *L'Avaro;* 1775. — 13° *Isabella e Rodrigo*, o *La Costanza in Amore;* 1776. — 14° *La Pescatrice fedele;* 1776. — 15° *L'Olimpiade;* Rome, 1776. — 16° *Il Curioso indiscreto;* 1778. — 17° *Lo Sposo disperato;* 1778. — 18° *Cleopatra;* Milan, 1778. — 19° *Il Matrimonio per inganno;* Paris 1779. — 20° *La Forza delle donne;* Milan, 1780. — 21° *I Vecchi burlati;* Londres, 1781. — 22° *I Viaggiatori felici;* Londres, 1782. — 23° *Armida*, 1782. — 24° *Gli Amanti canuti;* Dresde, 1784. — 25° *Il Trionfo d'Ariana;* Prague, 1784. — 26° *Il cavaliere per Amore;* Berlin, 1784. — 27° *Chi cerca trova*, Florence; 1784. — 28° *La Vedova scaltra;* Castel-Nuovo, 1785. — 29° *La Fiera del Ascensione;* oratorio, 1786 — 30° *L'Imbroglio delle tre spose;* Padoue, 1786. — 31° *La Pazzia de' Gelosi;* Fabriano et Rome, 1787. — 32° *Creso;* Rome, 1787. — 33° *La Villanella di Spirito;* Rome, 1787. — 34° *Didone abbandonata;* Naples, 1785. — 35° *Artaserse;* Rome, 1788. — 36° *L'Orfanella americana;* Venise, 1788. — 37° *La Maga Circe;* Rome, 1788. — 38° *Le Gelosie fortunate;* Bellune, 1788. — 39° *La Gazetta ossia il Raggiano deluso;* 1789, Rome. — 40° *Zenobia in Palmira;* Florence, 1790. — 41° *Issifile;* 1791. — 42° *Il Zottico incivilito;* Dresde, 1792. — 43° *L'Americana in Olanda*. — 44° *La Matilda ritrovata*. — 45° *Gli Artigiani*. — 46° *Il Figliuol prodigo*, cantate. On a aussi d'Anfossi l'Oratorio l'*Assalone*, en deux parties.

Anfossi a écrit pour l'église des messes, des motets, des antiennes, etc. On cite particulièrement parmi ces ouvrages un *Laudate pueri* et un *Laudate Jerusalem*, à grand orchestre, qui sont d'un bel effet. L'abbé Santini, à Rome, possède en manuscrit de ce compositeur une Messe concertée à quatre voix et orchestre ; *Kyrie* et *Gloria* à huit ; *Ut queant laxis*, hymne à huit ; *Lauda Sion* à huit ; Deux *Dixit Dominus* à huit ; *Beatus vir* à huit ; les psaumes *Confitebor*, *Beatus vir* et *Laudate pueri* à cinq voix ; plusieurs psaumes et messes à quatre voix et orchestre.

ANGEBER (Wilhelm), maître de chapelle à Kempten, vers la fin du dix-huitième siècle, s'est fait connaître par les productions dont voici les titres : 1° *Andante avec six variations pour le piano*, œuvre 1er ; Augsbourg, Gombart. — 2° *Vesperæ solemnes pro choris tam civilibus quam ruralibus ab organo, canto, alto, tenore, basso et orchestra*, op. 2; Kempten, Danheimer. — 3° *Veni creator, quatuor voc. et orchestra*, op. 3; *ibid*. — 4° *Asperges* et *Vidi aquam*, à quatre voix et orchestre; Augsbourg, Bœhm. — 5° *Missa solemnis*, à quatre voix, orchestre et orgue; *ibid*. — 6° Offertoire pastorale *idem; ibid.*

ANGECOURT (Perrin d'), poète et musicien français du treizième siècle, fut attaché au service de Charles d'Anjou, frère de saint Louis. Il accompagna ce prince en Provence quand il alla épouser la fille de Bérenger. Il se félicite, dans une de ses chansons, d'avoir quitté ce pays, qu'il n'aimait pas, pour revenir a Paris, où demeurait sa dame. On trouve onze chansons notées de sa composition dans un manuscrit de la Bibliothèque impériale (n° 66, fonds de Cangé), et sept dans un autre (n° 65, même fonds). Un manuscrit qui a appartenu au marquis de Paulmy en contenait vingt-cinq.

ANGELET (Charles-François), né à Gand, le 18 novembre 1797, eut pour premier maître de musique son père, professeur en cette ville. A l'âge de sept ans, il se fit entendre sur le piano dans un grand concert. En 1814, il se présenta à Wetteren à un concours ouvert pour la place d'organiste : il obtint cette place, et une médaille lui fut décernée. Ensuite il se rendit à Paris, où il entra comme élève au Conservatoire. Doué d'heureuses dispositions, il fit de rapides progrès comme pianiste, sous la direction de Zimmerman, et, le 14 décembre 1822, il obtint au concours le premier prix de piano. Ce fut à la suite de ce concours qu'il fut nommé répétiteur pour son instrument dans la même école. Dourlen lui enseigna ensuite l'harmonie et l'accompagnement, et ses études musicales se terminèrent par un cours de composition; où il fut dirigé par l'auteur de ce Dictionnaire biographique.

Angelet avait de l'originalité dans les idées, écrivait avec élégance et pureté, et tout semblait lui présager une brillante carrière comme compositeur, lorsqu'il quitta Paris pour se fixer à Bruxelles, où il se livra à l'enseignement du piano Une santé chancelante et les fatigues du professorat ralentirent alors l'exercice de son talent de compositeur, et ses productions devinrent plus rares. Le 21 juin 1829, Angelet fut nommé pianiste de la cour par le roi Guillaume. Une maladie de poitrine, dont il avait les symptômes

depuis longtemps, finit par le faire descendre au tombeau : il expira à Gand, le 20 décembre 1832, à l'âge de trente-cinq ans. Les ouvrages de sa composition qui ont été publiés sont : 1° Marche variée pour piano seul, op. 1er; Paris. — 2° Huit variations et polonaise sur l'air *Fillettes, méfiez-vous*, op. 2; *ibid.* — 3° Grand trio pour piano, violon et violoncelle, œuvre 3; Paris, Leduc. — 4° Air portugais varié pour le piano seul, op. 4; Paris, Pacini. — 5° Symphonie à grand orchestre (couronnée à un concours à Gand), op. 5; *ibid.* — 6° Fantaisie sur l'air des *Cuisinières* (*Guernadier*), pour piano seul, op. 6; *ibid.* — 7° Fantaisie et variations sur l'air *Depuis longtemps j'aimais Adèle*, pour piano et violon, op. 7; Paris, Leduc. — 8° Divertissement pastoral pour le piano à quatre mains, op. 8; *ibid.* — 9° Caprice sur les plus jolis motifs de l'opéra de *Robin des Bois*, de Weber, pour piano seul, op. 9; Paris. — 10° Fantaisie sur les chœurs et la valse de *Robin des Bois*, op. 10; *ibid.* — 11° *L'Angelus*, de Romagnesi, divertissement villageois, orage et variations pour piano et violon, op. 11; *ibid.* — 12° Mélange sur des motifs favoris de l'opéra de Spohr *Zémire et Azor*, pour piano seul, op. 12; *ibid.* — 13° *Les Favorites*, deux valses pour le piano; *ibid.* — 14° Fantaisie et variations brillantes pour le piano sur un air militaire, op. 14; Bruxelles. — 15° Mélange sur des motifs favoris de *Guillaume Tell*, de Rossini, op. 15; *ibid.* — 16° Grande fantaisie et variations brillantes sur la tyrolienne favorite, *Bonheur de se revoir*, op. 16; *ibid.* — 17° Rondeau brillant sur la barcarole de *Fra Diavolo* pour le piano, op. 17; *ibid.* — 18° *La Léopoldine*, hommage à Sa Majesté le roi des Belges. — 19° Aux braves morts pour la patrie, chant guerrier. — 20° *Bonheur d'aimer*, romance. — 21° *Rêves d'amour*, *idem*.

ANGELI (Le Père François-Marie), cordelier du couvent de Rivotorto, né à Assise, fut régent à Pérouse et à Assise, provincial de sa province, et supérieur de son ordre au couvent d'Assise pendant quatre ans. Il vivait encore en 1693. On a de lui : *Sommario del Contrapunto*, 1691. Tevo, qui cite cet ouvrage (*Musico Testore*, p. 230), n'indique point le lieu de l'impression. Une copie manuscrite de ce livre, qui a appartenu au P. Martini, est aujourd'hui dans la bibliothèque du Lycée musical, à Bologne.

ANGELI (Giovanni) dit *Lesbina*, célèbre chanteur, naquit à Sienne en 1713. Dès sa jeunesse, il fut au service de la cour de Portugal, où il obtint de grands succès. Après quelques aventures périlleuses, il revint dans sa patrie, où il prit les ordres mineurs pour se retirer du théâtre. Sa voix était pure, pénétrante et d'une grande étendue; le caractère principal de son talent était l'expression. Il mourut le 10 février 1778.

ANGELO (Le Père), abbé du monastère de Sainte-Marie *de Rivaldis*, vers la fin du quatorzième siècle, fut le premier, ou du moins l'un des premiers maîtres de la chapelle du pape, sous le pontificat de Boniface IX : cela est démontré par un passage du testament du cardinal Philippe d'Alençon, daté du 11 août 1397, dont voici la teneur : *Præsentibus ibidem venerabili patre domino Angelo Abbate monasterii S. Mariæ de Rivaldis magistro cappellæ D. N. Papæ prædicti* (Boniface).

ANGELO DA PICCITONE, franciscain, né dans la petite ville de Picciglhittone, près de Crémone, d'où lui est venu son nom, fut nommé procureur général de son ordre en 1541. On ignore l'époque de sa mort. Il est compté parmi les organistes célèbres. On connaît de lui : *Fior angelico di musica, nel quale si contengono alcune bellissime dispute contro quelli che dicono la musica non esser scienza, nuovamente dal R. P. frate Angelo da Piccitone, conventuale dell' Ordine Minore, organista preclarissimo, composto*; Venezia, 1547, in-4°.

ANGELO (Jean-Vincent d'), chanteur célèbre en Italie, mourut au commencement du dix-septième siècle. Il avait été attaché à la cour du duc de Mantoue, et avait chanté dans les ouvrages de Monteverde. Le poëte Marini a écrit en son honneur un sonnet qui commence par ce vers :

Angelo, or tu fra gli Angeli ten' vai.

ANGELO (Michel), sopraniste, né à Bologne, vers le milieu du dix-huitième siècle, était, en 1786, au service de l'électeur de Bavière, comme chanteur de sa chapelle. Il jouait les rôles de *primo musico* au grand théâtre de Munich.

ANGELONI (Louis), littérateur, né à Frusinone, dans l'État romain, en 1758, prit part à la révolution qui se fit à Rome à l'époque de l'invasion du territoire romain et du royaume de Naples par les troupes françaises sous le commandement de Championnet. Il devint membre du gouvernement de la république romaine, et, à la retraite de l'armée française, il dut la suivre et se réfugier à Paris. Compromis, en 1801, dans la conspiration de Ceracchi et de Topino-Lebrun, il fut mis en prison. Après dix mois de captivité, il fut mis en liberté, et s'occupa de travaux littéraires; mais des relations qu'il entretenait en Italie avec les *Carbonari* le firent expulser de France en 1823. Il se retira à Londres, et y publia quelques pamphlets politiques. Il est mort en cette ville, en 1842, dans un âge avancé. Au nombre de ses ouvrages, il en est un qui a pour titre :

Sopra la vita, le opere ed il sapere di Guido d'Arezzo, ristauratore della scienza e dell' arte musica; Paris, 1811, in-8° de 222 pages. Bien que rempli de divagations et écrit d'un style pédantesque, cet ouvrage se recommande par un travail consciencieux et par la bonne foi de l'auteur. Il est divisé en quatre chapitres. Le premier a pour objet d'éclaircir toutes les questions relatives à la personne de Gui d'Arezzo: c'est le meilleur. L'auteur de ce dictionnaire avait fait, en 1809 et 1810, des travaux assez étendus sur le même sujet : Fayolle, qui préparait alors le Dictionnaire historique des musiciens qu'il a publié avec Choron, lui fit de vives instances pour qu'il lui cédât tous ces matériaux, dont il ne fit pourtant aucun usage après qu'ils furent passés en sa possession. Depuis lors, ils se sont égarés; peut-être est-il permis de croire qu'ils sont tombés entre les mains d'Angeloni et qu'ils ne lui ont pas été inutiles.

Le second chapitre de son livre contient l'analyse des ouvrages de Gui et l'examen de quelques-uns des manuscrits qui nous en restent; le troisième, la discussion des opinions diverses sur l'utilité de la réforme opérée par ce moine, et sur les inventions qui lui appartiennent; le quatrième traite de son savoir. Angeloni n'avait pas une connaissance suffisante de la musique pour traiter des questions si délicates, écueil de la plupart des écrivains qui s'en sont occupés. Pour être en état de comprendre bien les ouvrages de Gui d'Arezzo, il faut posséder à fond la connaissance de la musique, de son histoire, et avoir lu tout ce qu'on a écrit avant et après lui. Angeloni est saisi d'une admiration sans bornes pour l'homme dont il écrit la vie; et, sur la foi de traditions mensongères, il lui accorde une multitude d'inventions auxquelles Gui n'a jamais songé. Le livre est terminé par deux lettres de Gui, déjà publiées par Baronius, par Mabillon, par l'abbé Gerbert et autres, mais avec quelques corrections du texte d'après les manuscrits de la bibliothèque impériale. Angeloni a fait aussi paraître à Paris plusieurs autres ouvrages qui n'ont point de rapport avec la musique, et qui eurent peu de succès.

ANGELUCCI (Angelo), fabricant de cordes de boyaux, naquit à Naples, au commencement du dix-huitième siècle, et mourut dans cette ville, en 1765. Il contribua beaucoup à perfectionner les produits de ce genre d'industrie, dans lequel les Napolitains ont conservé une supériorité incontestable, particulièrement pour les chanterelles. Ce fut Angelucci qui découvrit que les moutons de sept ou huit mois, élevés et nourris sur les montagnes, fournissent des boyaux d'une qualité supérieure à ceux des mêmes animaux plus jeunes ou plus vieux et nourris dans les plaines. Il employait constamment plusieurs personnes pour chercher des intestins choisis, et avait plus de cent ouvriers sous ses ordres pour la fabrication des cordes. Les meilleurs ouvriers étaient tirés par lui d'une petite ville de l'Abruzze, nommée *Salé*. Angelucci avait formé une société pour l'augmentation de sa fabrique; mais elle fut de courte durée, parce qu'il s'éleva un procès entre les co-associés, lequel donna lieu à plusieurs écrits assez curieux sur la fabrication des cordes de boyaux. On trouve des détails intéressants sur ce procès dans les *Nouvelles d'Italie*, de Volkmann, t. VIII, p. 208, et dans la *Gazette musicale de Spire*, année 1789.

ANGELY (Louis), acteur et compositeur de musique de vaudevilles, naquit à Berlin, vers 1783, et mourut dans cette ville en 1836. Après avoir été attaché au théâtre allemand de Pétersbourg, il fut rappelé à Berlin, en 1824, pour occuper la place de régisseur du théâtre de Kœnigstadt. Il a écrit un grand nombre de vaudevilles, parmi lesquels on remarque : *La Fiancée de Poméranie*, *Douvres et Calais*, *La Laitière de Walding*, *Les Sept Filles en uniforme*, etc. Les mélodies faciles et naturelles de ces petits ouvrages ont eu un succès populaire dans leur nouveauté.

ANGER (Louis), pianiste, organiste et compositeur, est né le 5 septembre 1813, à Andreasberg, dans le Hanovre. Doué d'heureuses dispositions pour la musique, il étudia cet art dès son enfance, et y fit de rapides progrès. A l'âge de vingt ans il se rendit à Weimar, où il reçut des leçons de piano de Hummel, et devint élève de Toepfer pour l'orgue et le piano. En 1836 il s'établit à Leipsick, et s'y livra à l'enseignement du piano jusqu'en 1842, où il obtint la place d'organiste de l'église Saint-Jean à Lunebourg. Trois ans après on le retrouve à Hambourg, où il jouait dans les concerts d'abonnement. On n'a publié qu'un petit nombre de ses compositions; ses premières œuvres sont : 1° six pièces mélodiques pour le piano, op. 1; Leipsick, Hofmeister. — 2° *Six Lieder* avec accompagnement de piano, op. 2; Leipsick, Whistling. — 3° Grandes variations pour piano, op. 3; Leipsick, Hofmeister. — 4° Ouverture de concert à grand orchestre, en *ut* mineur; Leipsick, Whistling. — 5° diverses pièces pour piano. — 6° quatre *Lieder* pour *mezzo soprano* avec piano, op. 22.

ANGERMEYER (Jean-Ignace), né à Bildin, dans la Bohême, vers la fin du dix-septième siècle, était un des plus habiles violonistes de la chapelle impériale, dans les années 1723 à

1727. On a de lui plusieurs concertos de violon, qui sont restés en manuscrit, et qui portent pour souscription : *Authore Johanne Ignatio Angermeyer, Bohemo Bildinensi.* Il y a lieu de croire qu'Angermeyer était frère ou du moins parent de Jean-Adalbert Angermeyer, peintre célèbre, né comme lui à Bildin. Il fut un des violonistes de l'orchestre qui, en 1723, exécuta à Prague l'opéra de Fux, *Costanza e Fortezza*, au couronnement de l'empereur Charles VI.

ANGERSTEIN (Jean-Charles), prédicateur à Bretkow, près de Stendal, vers 1788, fut auparavant organiste à Stendal. Il a écrit plusieurs compositions pour le clavecin, qui sont restées en manuscrit. Comme écrivain didactique, il est connu par un ouvrage intitulé : *Theoretisch-praktische Anweisung, Choralgesænge nicht nur richtig, sondern auch schœn spielen zu lernen* (Instruction théorico-pratique pour apprendre à jouer le chant choral, etc.); Stendal, 1800, in-8°, avec un cahier d'exemples. C'est un fort bon ouvrage, utile à tous les organistes des églises protestantes.

ANGIOLINI (Jean-Frédéric), compositeur de musique instrumentale, né à Sienne, a passé quelque temps à Berlin, vers 1787, et y a publié quelques-uns de ses ouvrages. De là il s'est rendu à Pétersbourg, en 1791. En 1797, il est revenu en Allemagne, et s'est fixé à Brunswick. Il vivait encore en 1812. Ses ouvrages imprimés sont : 1° *Sonata per cembalo con flauto.* — 2° *Variazioni sopra il duetto : Pace caro mio sposo, nell' op. Cosa rara, per cembalo.* — 3° *Trois sonates faciles pour la harpe, avec flûte ad lib.*; Berlin, 1792. — 4° *Sonata seconda per cembalo, con flauto*; Berlin, 1794. — 5° *Six variations faciles pour la harpe ou pianoforte*; Brunswick, 1797. — 6° *Arie aus dem Sontagskinde : Ich sage es doch immer* (air de *l'enfant du dimanche*) (1), avec variations pour harpe ou piano; Brunswick, 1797. On a imprimé à Londres, en 1788, *Six duos pour deux flûtes ou violons*, sous le nom d'Angiolini.

ANGLEBERME (Jean-Pierre d'), né à Orléans, vers 1470, lecteur et professeur de droit à l'université d'Orléans, et ensuite conseiller au sénat de Milan, est mort dans cette ville, en 1521, par suite de l'explosion d'un magasin à poudre. On a de lui : *Homo, seu philosophus, qui de divina humanaque justitia disserit et de ipsa quoque juris civilis scientia. Sermo de Fortuna in Plutarchum, ubi de fortuna Gallorum, sermo de pace, sermo de musica et saltatione ex Luciano, etc.*, Paris 1518, in-4°.

ANGLEBERT (Jean-Henry d'), claveciniste de la chambre de Louis XIV, a publié à Paris, en 1689, un ouvrage intitulé : *Pièces de clavecin, avec la manière de les jouer, diverses chacones, ouvertures, et autres airs de monsieur de Lully mis sur cet instrument, quelques fugues pour l'orgue, et les principes de l'accompagnement. Livre premier.* Dans la préface, il annonçait un second livre de ces pièces; je ne crois pas qu'il ait paru. Le style de d'Anglebert a moins de grâce que celui de Chambonnières (*voy.* ce nom); mais sa musique est écrite avec beaucoup de pureté et de savoir. Ces qualités se font remarquer surtout dans les fugues et dans un contrepoint à quatre parties pour l'orgue, qui suivent les pièces de clavecin; les meilleurs organistes allemands et italiens, contemporains de d'Anglebert, auraient pu se faire honneur de ces morceaux. Longtemps on a cru que Corelli avait été le premier compositeur qui eût varié *Les Folies d'Espagne*; et même quelques personnes ont dit qu'il était l'auteur de cet air; mais le recueil des pièces de d'Anglebert contient vingt-deux variations sur ce même thème, et la *Folia* de Corelli n'a été publiée que dans l'œuvre 5e, dont la première édition parut en 1700. Un beau portrait de d'Anglebert, peint par Mignard et gravé par Vermeulen, est en tête du livre de ce musicien.

ANGLEDI (....). La Bibliothèque impériale, à Paris, possède en manuscrit des *Toccates* pour l'orgue, de la composition de cet auteur, sur lequel on n'a d'ailleurs aucuns renseignements.

ANGLERIA (Camille), moine franciscain, né à Crémone, fut élève de Claude Merulo, et mourut en 1630. Il a publié : *Regole del contrappunto, et della musicale composizione*, Milan, 1622, in-4°. C'est un ouvrage médiocre dont la rareté fait tout le mérite.

ANGLESI (Dominique), musicien au service du cardinal Jean-Charles de Toscane, a composé la musique d'un opéra intitulé *La Serva nobile*, qui fut représenté à Florence, en 1629. On connaît aussi de la composition de cet artiste : *Libro primo d'Arie. Firenze, Landini*, 1635, in-4°.

ANGRISANI (Charles), chanteur italien, né à Reggio, vers 1760, se fit entendre sur plusieurs théâtres d'Italie, et se rendit ensuite à Vienne, où il a publié : 1° *Sei notturni a tre voci, soprano, tenore e basso, coll' accompagnamento di cembalo*, Vienne, 1798. — 2° *Sei notturni*, etc., op. 2; Vienne, 1799.

(1) Expression allemande qui signifie *l'Enfant gâté de la Fortune.*

ANGSTENBERGER (Michel), né à Reichstadt, en Bohême, le 2 janvier 1717, fut dans son enfance un très-bon contraltiste du chœur de l'église des Chevaliers de la Croix (Kreuzherrnkirche), à Prague. Il avait beaucoup d'aptitude pour les sciences, particulièrement pour la musique, et il se serait distingué dans cet art s'il ne l'eût négligé pour remplir les devoirs de son état. En 1738 il était entré dans l'ordre des Chevaliers de la Croix, et il prononça ses vœux le 1er janvier 1743. Ensuite il fut pendant treize années chapelain à Carlsbad, puis doyen de la même ville pendant onze autres années. En 1768, il passa à l'église de Saint-Charles, à Vienne, en qualité de *Commandeur*, et remplit les fonctions de cette place jusqu'en 1789, époque de sa mort. Angstenberger écrivit dans sa jeunesse beaucoup de musique d'église, dans le style de Lotti; elle est restée en manuscrit.

ANIMUCCIA (Jean), né à Florence au commencement du seizième siècle, ou à la fin du quinzième, fut un des plus anciens maîtres de l'École italienne dont les compositions se firent remarquer par une harmonie plus nourrie, un dessin de voix plus élégant et un caractère mélodique mieux adapté aux paroles que les productions des maîtres flamands. Dans sa jeunesse, il se lia d'amitié avec saint Philippe de Néri, qui fonda la Congrégation de l'Oratoire en 1540, à Rome, et à qui l'on attribue communément l'invention du drame sacré auquel on donne le nom d'*oratorio*. Animuccia était devenu le pénitent de Philippe : il composa ses *Laudi* ou hymnes à plusieurs parties, qu'il allait chanter chaque jour avec ses amis à l'oratoire, après le sermon, et ces *Laudi* devinrent l'origine de l'oratorio proprement dit. Au mois de janvier 1555, il fut nommé maître de la chapelle du Vatican : il en remplit les fonctions jusqu'à la fin de mars 1571, époque où il cessa de vivre. Poccianti (*Catal. Script. Florent.*, p. 101) a placé l'époque de sa mort en 1569; mais c'est une erreur : car Pierre-Louis de Palestrina succéda immédiatement à Animuccia dans la place de maître de la chapelle du Vatican, au mois d'avril 1571, comme on le voit par les archives de cette chapelle, et par la notice manuscrite des contrapuntistes et des compositeurs de musique par Joseph Octave Pitoni.

On a publié de ses compositions : 1° *Il primo libro di madrigali a tre voci, con alcuni motetti, e madrigali spirituali*; Rome, *per il Dorico*, 1565. — 2° *Joannis Animucciæ magistri capellæ sacro sanctæ basilicæ Vaticanæ Missarum libri; Romæ, apud hæredes Valerii et Aloysii Doricorum fratrum Brixiensium*, 1567. — 3°. *Il primo libro de' madrigali a quattro, cinque e sei voci*; Venise, Gardane, 1567. — 4° *Canticum B. Mariæ Virginis a Jo. Animuccia urbis Romæ basilicæ S. Petri magistro ad omnes modos factum; Romæ, apud hæredes Valerii et Aloysii Doricorum*, 1568, in-fol. — 5° *Il secondo libro delle laudi ove si contengono motetti, salmi, ed altri volgari e latini fatti per l'oratorio di S. Girolamo, mentre quivi dimorava S. Filippo, e l'Animuccia era il maestro di cappella*; Roma, per gli eredi del Blado, 1570 : on voit par ce titre qu'Animuccia avait été maître de chapelle de l'oratoire avant de passer au Vatican, c'est-à-dire antérieurement à 1555. — 6° *Credo Dominicalis quatuor vocum; Roma, presso gli eredi di Valerio e Luigi Dorico*, 1567. — 7° *Magnificat ad omnes modos, liber secundus; Romæ, apud hæredes Valerii et Aloysii Doricorum*, 1568, in-4. Ces *Magnificat* sont au nombre de 20. Le P. Martini a inséré dans son Essai fondamental de contrepoint fugué (t. I, p. 129) un *Agnus Dei*, à six voix, de la messe *Gaudea in Cœlis*, et un autre *Agnus* (p. 181) de la messe *ad Cœnam agni providi*, tous deux extraits du Recueil de messes d'Animuccia, cité ci-dessus. Le maître de chapelle Reichardt possédait deux messes manuscrites de ce compositeur : l'une pour deux soprani, alto, ténor et basse; l'autre pour deux soprani, alto et baryton : elles étaient vraisemblablement tirées du même recueil. Il paraît qu'Animuccia a composé des messes, des hymnes et des motets postérieurement aux publications qui viennent d'êtres citées, et que ces ouvrages sont restés en manuscrit dans la chapelle du Vatican; car on lit dans un *Censuale* manuscrit de la même chapelle, l'ordre suivant, signé par le chanoine Cenci, et daté du 23 décembre 1568 (*voy.* Baini, *Mem. stor. crit. della vita e delle op. di Giov. Pierl. da Palestrina*, t. II, p. 104, n° 532) : *R. Mo. Vicenzo Rago pagherete a Mo. Giovanni Animuccia, maestro dei cantori della cappella, scudi venticinque di moneta, i quali sono per la fatica e spesa che egli ha fatto in comporre, e scrivere, e fare scrivere a sue spese l'infrascritti inni, motetti, e messe, che di nuovo per nostra commissione* EGLI HA COMPOSTO NEL PRESENTE ANNO, *le quali erano necessarie in cappella, e che sono secondo la forma del concilio di Trento, e dell' offizio novo, che io ve li farò boni alli conti vostri.* Nota delle composizioni : *L'inno* Aures ad nostras, *per la Quadragesima; L'inno della Transfigurazione; Cinque inni delle Ferie; L'inno* Exultet cœlum *in tono Natalis*;

L'inno Deus tuorum militum, *in tono ut supra; L'inno* Salvete flores martyrum, *in tono ut supra; Un motetto a quattro voci, per la vigilia di Natale quando passa il Papo; Un motetto a cinque*, Puer natus est nobis, *per il giorno del capo d'anno; Un motetto a sei per la mattina d'ogni santi per quando passa il Papa; Un motetto a quattro*, Xtus in altum, *per quando passa il Papa; Un inno*, Exultet cœlum laudibus, *in tono ordinario; Un inno*, iste Confessor, *in tono ut supra; L'inno* Jesu corona virginum *in tono ut supra; L'inno* Ave maris stella; *Una messa a cinque della Madonna; Due messe a quattro della Madonna. Di casa li* 23 *di decembre* 1568. *Gaspar cincius Canonicus et magister cappellæ.* La rapidité prodigieuse qu'Animuccia avait mise à composer tous les ouvrages énumérés dans cette note a de quoi frapper d'étonnement; car tout cela a dû être fait en cinq mois, puisque ce laps de temps s'était seulement écoulé depuis la bulle donnée par le pape Pie V pour la réforme du bréviaire et de l'office en exécution du décret du concile de Trente, jusqu'à la date de la note qu'on vient de lire. La fécondité a toujours été une qualité distinctive des compositeurs italiens.

ANIMUCCIA (Paul), frère du précédent, fut un des plus habiles contrapuntistes du seizième siècle. Pitoni affirme, dans sa notice manuscrite des contrapuntistes et des compositeurs, que ce musicien fut maître de chapelle de Saint-Jean de Latran depuis 1550 jusqu'en 1555, et qu'il succéda à Rubino. Il y a erreur dans cette assertion; car le maître de cette chapelle, en 1552, était Bernard Luppachino, qui eut pour successeur, en 1555, Pierre Louis de Palestrina. Animuccia ne fut maître à Saint-Jean de Latran que depuis le mois de janvier 1550 jusqu'en 1552. Le même auteur met en doute que Paul Animuccia ait été frère de Jean; mais Poccianti, qui était contemporain de ces deux musiciens, dit positivement dans son catalogue des écrivains florentins, qu'ils étaient frères: *Paulus Animuccia laudatissimi Joannis frater, musicus venustissimus, madrigales et motettos mira suavitate refertos posteris transmisit.* (*Catal. scrip. Florent.* p. 143.) Le même auteur dit que Paul Animuccia mourut en 1563. On trouve dans le catalogue de la bibliothèque musicale de Jean IV, roi de Portugal, l'indication d'un recueil de madrigaux de ce musicien, sous ce titre: *Il Desiderio, madrigali a cinque, lib.* 2. Un de ses madrigaux a été inséré parmi ceux de Roland de Lassus, publiés à Venise par Gardane, en 1559; un autre madrigal de sa composition a été placé par le même Gardane dans son recueil de 1559; dans la collection de motets imprimée à Venise, en 1568, on en trouve un d'Animuccia; enfin Antoine Barré a publié à Milan, en 1588, un recueil de motets qui contient quelques pièces du même maître; ce recueil a pour titre: *Liber Musarum cum quatuor vocibus, seu sacræ cantiones, quas vulgo motetta appellant.*

ANJOS (Dionisio dos), compositeur, harpiste et virtuose sur la *viola da gamba*, naquit à Lisbonne, et entra en 1656 dans l'ordre des Hiéronymites, au monastère de Belem. Il y mourut le 19 janvier 1709. Il a laissé en manuscrit les ouvrages suivants de sa composition: 1° *Responsorios para todas festas da primeira classe.* —2° *Psalmos de vesperas, e Magnificat; Diversas Missas, Vilhancicos et Motettes.* Machado (*Biblioth. Lusit.*, t. I, p. 704) dit que ces compositions existent dans le couvent de Belem.

ANKERTS (Ghislin d'). *Voy.* Dankerts.

ANMER (....), musicien anglais et compositeur, éprouva pendant la durée du protectorat les effets de la persécution dont les arts avaient été l'objet, et vécut dans la retraite; mais, à la restauration, il revint à la cour, et fut du nombre des musiciens qui composèrent la chapelle de Charles II avec Tucker, Henri Lawes, Henri Purcell, Humphrey, Blow et Wise. Les compositions d'Anmer sont restées en manuscrit.

ANNA (François), indiqué dans les anciens recueils de musique sous le nom de *Franciscus venetus organista*, était né à Venise, suivant cette indication, et remplissait, à la fin du quinzième siècle et dans les premières années du seizième, les fonctions d'organiste d'une des églises de sa ville natale. Cet artiste a composé des chansons italiennes originales, appelées *Frottoles*, dont quelques-unes ont été insérées dans les 2me, 3me, 4me, 6me et 8me livres des pièces de ce nom publiées par Octave Petrucci de Fossombrone, depuis 1503 jusqu'en 1508, ainsi que dans le recueil qui a pour titre: *Tenori et contrabassi intabulati col soprano in Canto figurato per cantar e sonar col lauto, libro primo, Francisci Bossinensis opus*, imprimé à *Venise par Octave Petrucci*, en 1509, petit in-4° obl. On trouve aussi une lamentation à quatre voix du même artiste dans le premier livre, intitulé: *Lamentationum Jeremie prophete, liber primus*, imprimé à Venise, en 1506, par le même Petrucci. Le nom de François Anna est rarement écrit tel qu'il doit être dans ces anciennes publications: souvent l'artiste est désigné de ces diverses manières: F. V. (*Franciscus Venetus*); FRAN. ORGA. VENE-

TUS; FRAN. VENE. ORGA.; FRANCISCUS VENETUS ORG.

ANNE-AMALIE, princesse de Prusse, sœur de Frédéric II, naquit le 9 novembre 1723. Élève de Kirnberger, directeur de sa musique, elle acquit assez d'habileté pour composer sur la cantate de Ramler, *La Mort de Jésus*, une musique qui, dit-on, disputa le prix à celle de Graun. Kirnberger en a inséré un chœur dans son art de la composition pure (*Kunst des reinen Satzes*). Ce morceau est écrit d'un style mâle et nerveux, et l'on y trouve plus de connaissance des divers artifices du contrepoint qu'il n'est donné ordinairement à une femme d'en posséder. Un trio pour le violon, placé dans le même ouvrage, prouve son talent dans la composition instrumentale. A ces connaissances elle joignait, surtout dans sa jeunesse, une habileté rare sur le clavecin. Cette princesse est morte à Berlin, le 30 mars 1787. Elle avait rassemblé une bibliothèque de musique qui contenait les ouvrages manuscrits et imprimés les plus rares, tant dans la théorie et l'histoire que dans la pratique. On y remarque surtout la collection complète des œuvres de *J. S. Bach*, de *Hændel*, des anciens maîtres de l'école allemande, tels que *L. Hasler J. Kuhnau*, *D. Velter*, *Homilius*, *Agricola*, etc., et les ouvrages des grands organistes *D. Buxtehude*, *N. Bruns* et *J. C. F. Fischer*.

ANNE-AMALIE, femme du duc Charles de Saxe-Weimar, fille du duc Charles de Brunswick, naquit à Brunswick le 24 octobre 1739. Douée des plus heureuses dispositions pour la musique, elle se livra avec ardeur à l'étude de cet art, d'abord sous la direction de Fleischer, et ensuite sous celle de Wolff, maître de chapelle à Weimar, qui lui enseigna la composition. Son travail assidu la mit bientôt en état d'écrire un oratorio qui fut exécuté par la chapelle du duc de Weimar, en 1758, et d'un petit opéra intitulé : *Erwin und Elmire*, représenté en 1776, et dont Lenz a fait l'éloge dans le Mercure allemand (mai 1776, p. 197). C'est au goût éclairé de cette princesse que le théâtre de Weimar est redevable de la splendeur où il parvint vers 1770, et de l'exécution parfaite qu'on y remarquait. Elle est morte à Weimar le 12 avril 1807.

ANNE-DEN-TEX (CORNEILLE). *Voyez* TEX.

ANNIBALE, surnommé *Patavinus* ou *Padovano*, parce qu'il était né à Padoue, fut un des plus grands organistes du seizième siècle, et en même temps le plus habile joueur de luth et de clavecin de son époque. Vincent Galilée en fait un pompeux éloge dans son dialogue sur la musique et dans son *Fronimo*. Il n'était âgé que de vingt-cinq ans lorsqu'on lui accorda la place d'organiste du second orgue de l'église Saint-Marc de Venise, le 29 novembre 1552. Il mourut vraisemblablement dans l'année 1556; car il eut pour successeur André Gabrieli, le 30 septembre de cette année. Il résulte du rapprochement de ces dates qu'Annibal n'était âgé que d'environ trente ans lorsqu'il cessa de vivre : circonstance qui donne l'explication du petit nombre d'ouvrages qu'il a produits. On a de lui : 1° *Liber primus motettorum quinque et sex vocum;* Venise 1576 : d'autres éditions de cet œuvre ont été publiées antérieurement à Venise, en 1567, chez Antoine Gardano, in-4°. — 2° *Cantiones quatuor vocum;* Venise, 1592. — 3° *Madrigali a cinque voci*, ibid, 1583. Il est vraisemblable que ce sont des réimpressions d'éditions plus anciennes. On connaît aussi quelques madrigaux d'*Annibal* de Padoue, avec d'autres de Cyprien Rore et de quelques autres auteurs, dans un recueil intitulé : *Di Annibale Padovano, et di Rore Cipriano, Madrigali a quattro voci, insieme di altri eccellenti authori, nuovamente con nuova gionta ristampati. Venezia, appresso li fighuoli d'Antonio Gardano*, 1575, in-4°. Enfin deux messes de la composition de cet artiste se trouvent dans un recueil qui a pour titre : *Cipriani de Rore, Annibalis Patavini et Orlandi liber Missarum qualuor, quinque, et sex vocum; Venetiis, apud Ant. Gardanum*, 1566, in-4°.

ANNUNCIACAM (FRANÇOIS-GABRIEL D'), cordelier du grand couvent de Lisbonne, né en 1679, a publié un traité de plain-chant sous ce titre : *Arte de Canto chao, resumida para o uzo dos religiosos Franciscanos observantes da Santa Provincia de Portugal;* Lisbonne, 1735, in-4°.

ANORA (JOSEPH), de Venise, a composé la musique d'un opéra intitulé *Don Saverio*, qui fut représenté dans sa patrie, en 1744. Les particularités de la vie de ce musicien sont inconnues.

ANSALDI (CASTO-INNOCENTE), dominicain, né à Plaisance le 7 mai 1710, fit ses études chez les jésuites, et devint un helléniste habile. En 1750, il fut nommé professeur à l'université de Ferrare. Dans son enfance, il courut un très-grand danger : sa mère étant allée avec lui en pèlerinage à Lodignano, on venait de mettre les chevaux à la voiture pour retourner à Plaisance; mais les rênes n'étaient point encore attachées. Ansaldi saisit le moment où sa mère et le cocher étaient éloignés pour monter sur le siége et chasser les chevaux, qui s'enfuirent à travers les champs et

jetèrent l'enfant dans une prairie, où heureusement il ne se fit aucun mal. Au nombre de ses ouvrages se trouve le suivant : *De forensi Judæorum Buccina Commentarius;* Brixiæ, 1745, in-4°. C'est un fort bon livre, où la matière est traitée à fond. Lenglet Dufresnoy, qui prétend (*Méthode pour étudier l'histoire*, t. X, p. 221) qu'il y a dans cet ouvrage plus d'érudition que de justesse et de raisonnement, ne l'avait pas lu.

ANSALDI (François), né à Verceil, en 1785, est élève de Pietro Sassi, son oncle, qui en a fait un habile violoniste. Ayant été nommé directeur de la chapelle du roi de Portugal, il est passé avec la cour à Rio-Janeiro, où il réside maintenant. Il a composé plusieurs concertos de violon, qui sont restés en manuscrit.

ANSALONE (Jacinthe), compositeur napolitain, maître de chapelle de l'église royale de Monte-Oliveto, et professeur du conservatoire de *La Pietà de' Turchini*, à Naples, vécut dans la première moitié du dix-septième siècle. On connaît de sa composition : *Salmi de' Vesperi a quattro voci, con un Laudate pueri alla veneziana*, op. 3; Naples, Ottavio Beltramo, 1635, in-4°.

ANSANI ou **ANZANI** (Giovanni), né à Rome vers le milieu du dix-septième siècle, fut un des meilleurs ténors de l'Italie, et non un sopraniste, comme on le dit dans le Dictionnaire des Musiciens de 1810. En 1770, il passa en Danemark, où il se fit entendre avec succès. En 1782 il chanta à Londres, et en 1784 à Florence. Après avoir paru sur les théâtres principaux de l'Italie, il se retira à Naples à l'âge de près de cinquante ans, et s'y livra à l'enseignement du chant. Il vivait encore en 1815. Les qualités par lesquelles ce chanteur se distinguait, dit Gervasoni (*Nuova Teoria di musica*, p. 86), qui l'avait entendu plusieurs fois, étaient une sûreté d'intonation fort rare, une grande puissance d'expression, et la plus belle méthode de chant, soit sous le rapport de la mise de voix, soit sous celui de la vocalisation. Ansani s'est aussi distingué comme compositeur de musique de chambre, et l'on a de lui plusieurs morceaux de très-bon style, entre autres des duos et des trios pour soprano et ténor avec basse continue. Gerber dit (*Neues Lex.*) qu'on a représenté à Florence, en 1791, un opéra de sa composition intitulé : *La Vengeance de Minos*.

ANSCHÜTZ (Sal.-Jean-Georges), pasteur à Péterwitz, près de Schweidnitz, dans la Silésie, naquit le 28 février 1743, fut nommé pasteur en 1773, et mourut le 28 février 1807. Il a inséré quelques articles sur la musique dans les journaux de la Silésie, particulièrement des réflexions sur le clavecin (*Etwas über das Klavier und Piano-forte*).

ANSCHÜTZ (Ernest-Gebhardt-Salomon), docteur en philosophie, professeur de l'école bourgeoise et organiste à la nouvelle église de Leipsick, est né en 1800 à Lauter, près de Suhl. Il est auteur d'un traité de musique vocale (*Schulgesangbuch*) qui a été publié à Leipsick, en trois parties in-8°. On a aussi d'Ernest Anschütz un recueil de chansons allemandes, œuvre 1[er], qui a paru à Leipsick en 1825. Deux autres suites de ces chansons ont paru quelques années plus tard.

ANSCHÜTZ (Joseph-André), procureur général à Coblence, est né dans cette ville le 19 mars 1772. Son père était administrateur des archives sous le gouvernement électoral de Trèves, et son aïeul avait été organiste et directeur de la chapelle du prince électeur. Doué d'une heureuse organisation pour la musique, Anschütz fit de rapides progrès dans l'étude de cet art, sous la direction de son grand-père. A l'âge de dix ans, il fit avec son père un voyage à Mayence, et eut l'honneur de jouer du piano devant l'électeur, qu'il étonna par son habileté et par son aplomb dans la lecture de la musique à première vue. En 1788 son père l'envoya à Mayence pour y suivre les cours de droit à l'université. Il y resta jusqu'à la fin de 1790 ; mais à cette époque, le pays ayant été envahi par les armées françaises, Anschütz et son père suivirent le prince électeur à Augsbourg. Ils y restèrent jusqu'en 1797, et pendant cet exil Joseph-André acheva de développer ses facultés musicales. Ses premiers ouvrages furent publiés à Augsbourg, chez Gombart. De retour à Coblence, il y fut employé dans la magistrature; mais en même temps il fit de grands efforts pour relever dans cette ville la situation de la musique, que les maux de la guerre avaient fait négliger. Il réunit ce qui restait des anciens membres de la chapelle, et en forma un institut dans lequel les jeunes gens des deux sexes reçurent une éducation musicale. Par ses sollicitations, Anschütz obtint que le gouvernement prît cette institution sous sa protection, et lui accordât des subsides. Un chœur nombreux et un orchestre furent formés ; et chaque année les progrès devinrent plus sensibles dans l'exécution des œuvres instrumentales et vocales. Anschütz a continué pendant longtemps d'être l'âme active de ses progrès. Les compositions publiées de cet amateur zélé sont celles-ci : 1° Six chansons allemandes (*Sechs deutshe Lieder*) ; Bonn, Simrock. — 2° Trois chansons allemandes et une française ; *ibid.* — 3° Deux airs italiens et allemands pour

la voix d'alto; *ibid.* — 4° *Das Blümlein Wunderschoen* (La jolie petite Fleur); *ibid.* — 5° Quatre chansons allemandes; *ibid.* — 6° *Rhapsodische Gesænge, Versuch einer musikalischen Declamation*, op, 8; Augsbourg, Gombart. — 7° Trois chants, paroles de Gœthe; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 8° *Werkauft Liebesgötter*, de Gœthe, Bonn; Simrock. — 9° Valses à neuf parties pour l'orchestre, livres 1er, 2e et 3e; Bonn, Simrock. — 10° *Idem*, à dix parties, livre 4e; *ibid.* — 11° Marche des francs-maçons en harmonie, à treize parties, en partition; *ibid.* — 12° La *Musette* de *Nina* variée pour le piano; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 13° Huit allemandes pour le piano, livre 1er; Augsbourg, Gombart. — 14° Valses pour le piano, livres 2e et 3e, Bonn, Simrock.— 15° *Idem.*, livre 4e, *ibid.* — 16° Hymne maçonnique pour trois voix et chœur, avec deux violons, alto et violoncelle, en français et en allemand; *ibid.* — On connaît aussi de lui deux *Tantum ergo*, un *Ecce panis*, et des messes avec orchestre.

ANSCHÜTZ (CHARLES), fils du précédent, est directeur de musique à Coblence, et continue ce qu'a fait son père pour la prospérité de l'art dans cette ville. Frédéric Schneider a dirigé ses études musicales dans les années 1837 et suivantes, à Dessau. Il a publié de sa composition: 1° Chants pour quatre voix d'hommes, op. 3 et 10; Coblence, Goswein. — 2° Chants populaires à voix seule avec piano, 1er recueil; Neuwied, Steiner. — 3° *Chants de soldat* avec piano, op. 6; Coblence, Goswein. — 4° 3 Chants de Uhland, Eichendorff et Fischer, à voix seule avec piano, op. 4; *ibid.* — 5° Quelques petites pièces pour le piano, intitulées *Les Mélancolies*, op. 11, *ibid.*

ANSELME DE PARME (GEORGES), écrivain sur la musique, ne fut connu d'abord que par ce que Gafori en a dit en plusieurs endroits de ses ouvrages. Forkel parle d'Anselme dans sa *Littérature musicale* (p. 487), mais d'une manière vague, et seulement d'après les indications de Gafori. Le P. Affo, bibliothécaire de Parme, fait l'éloge d'Anselme dans ses *Memorie degli scrittori e letterati parmiggiani*, et déplore amèrement la perte d'un Dialogue sur la musique qu'il avait écrit. E. Gerber (*Neues Lexik. der Tonk.*) croit que cet Anselme est le même qu'Anselme Flamand, musicien du duc de Bavière, que Zacconi (*Prattica di Musica*, part. II, ch. 10) considère comme le premier auteur de l'addition de la septième syllabe de solmisation aux six premières de l'hexacorde de Gui d'Arezzo. Gerber ne s'était point souvenu qu'Anselme de Parme, ayant vécu antérieurement à Gafori, c'est-à-dire vers le milieu du quinzième siècle, n'a pu être l'Anselme dont parle Zacconi, puisque celui-ci vécut dans le même temps qu'Hubert Waelrant, c'est-à-dire vers le milieu du seizième siècle. Tous les doutes qui s'élevaient sur cet écrivain sont maintenant dissipés par la découverte que l'abbé Pierre Mazzuchelli, bibliothécaire de la bibliothèque Ambroisienne, a faite, en 1824, du manuscrit de son ouvrage *De Harmonia Dialogi*. Les circonstances qui donnèrent lieu à cette découverte sont assez curieuses. Un des amis du savant bibliothécaire, étant entré dans la boutique d'un épicier, remarqua que le marchand, pour envelopper ce qu'il venait d'acheter, déchirait une page d'un livre in-folio dont la couverture était déjà arrachée : imaginant que ce volume pouvait mériter un meilleur sort, il en fit l'acquisition et le montra à l'abbé Mazzuchelli, qui en reconnut aussitôt la valeur, et qui le déposa à la bibliothèque Ambrosienne, où il existe actuellement. Cette copie des dialogues d'Anselme paraît avoir appartenu à Gafori; car on trouve à la fin ces mots, d'un autre main que le reste du manuscrit : *Liber Franchini Gafori laudensis musicæ professoris, mediolani phonasci.* Le P. Affo (*Memorie degli scrittori e letterati parmiggiani*, t. II, n° LXXVII, p. 155 et suivantes) appelle Anselme *Giorgio Anselmi Seniore*, en fait un professeur de mathématiques, né à Parme, et assure qu'il était mort avant 1443. Tout cela est conforme au titre de l'ouvrage dont il vient d'être parlé, car il commence ainsi : *Prastantissimi ac clarissimi musici, artium medicinæque ac astrologiæ consummatissimi Anselmi Georgii Parmensis, De musica dicta prima balnearum.* Comme on le voit par ce titre, Anselme était à la fois musicien habile, médecin et astronome, ou, comme on disait alors, *astrologue*. Dans le catalogue des œuvres de ce savant qui se sont perdues, le P. Affo cite *de Harmonia Dialogi*. Ces Dialogues, dit il, se font entre l'auteur et une personne illustre de la maison de *Rossi*. Dans le fait, on voit dans le manuscrit dont il est ici question que cette personne porte le nom de *Pietro de Rubeis*, qui est la traduction latine de *Rossi*. Une courte dédicace qui suit le titre de l'ouvrage démontre que ce Pierre de Rossi avait été le Mécène et le protecteur d'Anselme; la voici : *Magnifico militi domino et benefactori meo optimo domino Petro Rubeo, Georgius Anselmus salutem et recommendationem. Disputationem nostram de harmonica celesti quam Corsenæ septembri proximo in balneis habuimus, redactam tuo jussu his in scriptis ad te mitto. Quantum*

tamen recolere valui : quatenus quod erratum aut neglectum fuerit pro arbitrio emendes. Vale, integerrime heros. Ex Parma, idus aprilis, 1434. Ainsi ce fut dans les premiers mois de l'année 1434 que cet ouvrage fut terminé. C'est une des époques les plus intéressantes de l'histoire de la musique. L'abbé Mazzuchelli croit que les bains de Corsena, dont il est parlé dans cette dédicace, ne sont autres que ceux de Lucques. Le manuscrit d'Anselme est composé de 87 feuillets in-fol. Il est divisé en trois dissertations ou dialogues dont voici les titres : 1° *De Harmonia celesti*; 2° *De Harmonia instrumentali*; 3° *De Harmonia cantabili*. Nul doute que les deux derniers dialogues n'offrent beaucoup d'intérêt, à cause de l'époque où ils ont été écrits; malheureusement, presque tous les exemples de musique manquent, et les portées qui avaient été préparées sont vides.

ANSELME DE FLANDRE ou **FLAMAND**, qu'on a mal à propos confondu avec le précédent, fut attaché comme musicien au service du duc de Bavière, vers le milieu du seizième siècle. Zacconi, dans sa *Pratica di Musica* (part. II, lib. I, c. 10), dont la seconde partie a été imprimée en 1622, assure que ce musicien entreprit de compléter la gamme en nommant *si* la septième note bécarre, et *bo* la même note affectée d'un bémol. D'un autre côté, Mersenne (*Quest. in Genes.*, p. 1623) cite Pierre Maillart, lequel affirme qu'un Flamand anonyme avait proposé l'addition de pareilles syllabes, vers 1547. Il est impossible de décider maintenant s'il s'agit d'Anselme ou d'Hubert Waelrant, auquel on attribue aussi cette invention. Au reste, il est bon de remarquer que plusieurs auteurs ont proposé de semblables additions sous d'autres noms (*voy.* Waelrant (Hubert), De Putte (Henri), Calwitz, Uréna (Pierre de) Caramnel de Lobkowitz; Hitzler (Daniel) et Lemaire (Jean), On peut aussi voir les articles Gibel ou Gibelius (Othon), et Buttstedt (Jean-Henri). On trouve un passage relatif à Anselme Flamand dans les Notices sur les écrivains de Bologne, par Fantuzzi, t. V, p. 344, n° 5. Il s'agit d'une lettre qui fut écrite en 1743 par François Provedi, de Sienne, à un maître de chapelle de Rome, son ami, pour avoir son avis sur le meilleur système de solmisation, savoir, de celui de Gui d'Arezzo, ou de celui d'Anselme Flamand. Il dit que le P. Fausto Fritelli, maître de chapelle de la cathédrale de Sienne, avait introduit ce dernier système dans son école publique, mais que tous les professeurs de la ville le blâmaient et rejetaient ce système de solmisation. Cette question avait soulevé des discussions dans tout le pays : c'est à propos de ces discussions, où lui-même était intéressé par un écrit qu'il avait publié sur cette matière, que Provedi écrivit sa lettre. Il s'était prononcé contre la nouvelle méthode de solmisation, et, tout rempli des préjugés de sa nation, il avait conclu en faveur de la solmisation ancienne, condamnée par la nature même de la tonalité moderne. Voici le texte du passage dont il s'agit : *Attesto che il Rev. Sig. D. Fausto Fritelli, novello maestro di cappella di questa metropolitana, introdusse nella sua pubblica scuola l' uso di solfeggiare secondo il metodo d'Anselmo, un cavaliere d'alto lignaggio, che ha molto interesse in questo particolare, sentendo che questa innovazione veniva rigettata unanimamente da tutti gli professori di questa città, mi fece l'onore commendarmi di mettere in carta il mio sentimento. A contemplazione poi de' varj miei padroni ed amici, la pubblicai colle stampe, ed dai medesimi ne sono state mandate delle copie in diverse città per sentire le opinioni dei più periti nell' arte. Intanto che eglino stanno attendendo le risposte, io per mia parte ricorro all' oracolo del P. V. M. R. per sapere quale debbe essere il mio destino. Per tanto mi son preso l'ardire d'inviargliene una copia, insieme con una del mio competitore, acciò ella possa con tutto suo comodo esaminarle amendue, assicurandola che della sua graziosissima risposta dipenderà se dovrò continuare o no nel serioso impegno ove mi trovo. Per ciò prego vivamente la P. V. volersi compiacere dirmi con tutta ingenuità il suo parere, acciò che possa dalle virtuosissime autorevoli sue istruzioni ricevere quelli avvertimenti che stimerò più confacevoli ai miei presenti interessi, risolutissimo di pendere dalle medesime, etc.* Quoi qu'il en soit des préjugés que rencontrait encore en Italie la seule solmisation que le bon sens puisse adopter, il paraît, par ce qu'en dit Zacconi, que le système d'Anselme avait eu quelque succès lorsqu'il le proposa.

ANSELMI (Secondini), compositeur italien du dix-huitième siècle, né à Lodi, en Lombardie, n'est connu que par un opéra intitulé : *I tre Pretendenti*, qui a été représenté à Lodi en 1786.

ANSELONI (Les frères François, Tarquinio, Jean et Bartholomé), Napolitains, ont excellé sur le trombone, la charamelle et les cornets, dans les dernières années du seizième siècle et au commencement du dix-septième. Cerreto leur accorde de grands éloges (*Della Pratica musicale*, p. 158).

ANSELYNE (Antoine), musicien français qui vivait vers le milieu du seizième siècle, était

employé dans la chapelle des enfants de France sous le règne de François Iᵉʳ, en 1534, suivant un compte de la maison de ces princes, de 1538 (M. 11, F. 540, suppl. de la Bibl. Imp. de France).

ANSIAUX (*Jean-Hubert-Joseph* et non *Henri*), naquit à Huy (Belgique) le 16 décembre 1781; son père était notaire et bourgmestre de Huy. Henkart, maître de chapelle de l'église Notre-Dame de cette ville, lui enseigna la musique et l'harmonie; Tingry fut son maître de piano. En 1809 il fit exécuter un *Te Deum* à huit voix à l'occasion du mariage de l'empereur Napoléon. Au nombre des ouvrages d'Ansiaux, on compte neuf messes : la neuvième fut exécutée le 6 novembre 1825 dans l'église Saint-Jacques-sur-Caudenberg, à Bruxelles; trois *Te Deum* : le troisième, qui était inédit, fut exécuté le 16 décembre 1854, à l'église *Sainte-Gudule*, pour l'anniversaire du jour de naissance du roi; plusieurs motets; trois ouvertures, dont une, intitulée *l'Apothéose de Grétry*, fut composée pour l'ouverture de la nouvelle salle de spectacle de Liége, en novembre 1820; divers autres morceaux de musique instrumentale. Ansiaux écrivit aussi un opéra intitulé *Les Revenants*, qui est resté en manuscrit et n'a pas été représenté. En 1820, il fit exécuter des morceaux de son oratorio intitulé *Jephté*, dans un concert de la Société d'émulation de Liége, dont il était membre. Ansiaux mourut subitement, assis à son bureau, le 4 décembre 1826, à peine âgé de 45 ans. De ses deux fils, l'aîné, *Charles*, s'est établi à Charleville, comme professeur de musique; le plus jeune *Théophile*, organiste à Andennes, est mort à Seilles, près de ce lieu, au mois de juillet 1857.

ANTAO ou ANTOINE DE SANTA-ÉLIAS, carme portugais, naquit à Lisbonne vers 1690. Il passa une partie de sa jeunesse dans les possessions portugaises en Amérique. Après son retour en Europe, il entra au convent de son ordre à Lisbonne, où son habileté dans la composition et sur la harpe le fit nommer maître de chapelle. Il mourut en 1748. Ses compositions, qui consistent en *Te Deum* à quatre chœurs, répons, messes, psaumes, hymnes, et cantate pour l'anniversaire de la naissance du roi, sont conservées dans la bibliothèque de son monastère.

ANTEGNATI, famille de facteurs d'instruments établie à Brescia dès la fin du quinzième siècle, a produit, depuis le commencement du seizième siècle, quelques artistes qui ont eu à juste titre une grande renommée. Lanfranco dit, dans ses *Scintille di musica*, etc. (Brescia, 1533, p. 143), que les plus habiles luthiers de son temps pour la facture des luths, violons, lyres, etc., étaient *Jean-Jacques dalla Corna* et *Jean Montichiaro*, tous deux de Brescia; que *Jean-François Antegnati*, de la même ville, se distinguait dans la facture des monocordes, harpicordes et clavecins; et que *Jean-Jacques*, son frère, produisait les meilleures orgues et les mieux accordées qui eussent été faites, ainsi qu'on pouvait le voir dans l'orgue nouvellement fait par lui dans l'église Sainte-Marie *dalle Gracie*, de sa ville natale (1).

On ne sait sur Jean-François et Jean-Jacques Antegnati que ce qu'en dit Lanfranco.

ANTEGNATI (Gratiadio), célèbre constructeur d'orgues, né à Brescia, vivait vers 1580. Il a construit l'orgue de la cathédrale de sa patrie, et fut aidé dans cet ouvrage par son fils, qui est l'objet de l'article suivant.

ANTEGNATI (Constant), fils du précédent, naquit à Brescia, vers le milieu du seizième siècle. Il fut habile constructeur d'orgues, et célèbre organiste à la cathédrale de sa patrie. Il occupa cette place jusqu'en 1619, où une apoplexie dont il fut frappé le rendit impotent jusqu'à sa mort, qui n'arriva que quelques années après. Les habitants de Brescia, pour récompenser ses talents et la pureté de ses mœurs, lui firent une pension. On trouve son éloge parmi les *Elogi istorici* d'Octave Rossi, p. 500. Il a publié : 1° *Canzoni a quattro voci, uno, due tre e quattro libri*; Venezia, per Aless. Vincenti. — 2° *Messe e motetti a due e tre chori*; Venezia, presso Bart. Magni. — 3° *Motetti e letanie a tre* Venezie, Bart. Megni. — 4° *Messe* e *sinfonie a otto*; Venise, Bart. Magni. — 5° *Messe a sei e otto voci, lib. 1; in Venezia, appresso Angelo Gardano*, 1578, in-4°. — 6° *Inni d'intavolatura d'organo*; Venise. — 7° *L'antegnata, intavolatura di ricercate*; Venise, Barth. Magni. — 8° *Salmi otto voci; Venezia, Ang. Gardano*, 1592, in-4°. — 9° *L'Arte organica*; Brescia, 1608. — 10° *Motetti a tre voci*; Venise. — 11° *Motetti e messe a dodici in tre chori*; Venise, Aless. Vincenti. — 12° *Canzoni da sonare a quattro e otto*

(1) Voici le texte de Lanfranco : *Et sia ciascun diligente nelle sue participationi : participando qual instrumento si voglia, o siano da corde : come sono liuti, violini, lyre, et simili pulitamenti, et risonanti fabricati da li due Bresciani Giovan Giacobo dalla Corna et Zanetto Montichioro, opur questi altri : cioè monocordi, arpicordi, et clavacimbali diligentissimamente fatti da Giovan Francesco Antegnati da Brescia : o siano da vento, come sono gli organi, i qual sono così ben lavorati da Giovan Giacobo, fratello del sopranomato* (sic) *Giovan Francesco, chi non da mano di homo, ma da natura creati paiono, con la sua accordatura così fatta, che ciascuna circonferenza delle sue canne intera, rotonda, et immaculata resta; et ciò si puo vedere nello organo novellamente fatto di sua mano nella chiesa di Santa-Maria dalle Gratie di questa città di Brescia.*

voci; Venise, 1619. Ses quatre livres de chansons à quatre voix furent réimprimés à Venise en 1621.

ANTENORI (Onuphre), né à Padone, dans la seconde moitié du quinzième siècle, est indiqué quelquefois dans les anciens recueils sous le nom d'*Honophrius Patavinus*. On connaît de lui quelques chansons italiennes à plusieurs voix, dans le style vénitien, auxquelles on donnait le nom de *frottole*, et qui furent en usage au quinzième siècle et au commencement du seizième. Les *frottoles* d'Antenori sont insérées dans les 3me, 6me, 7me et 8me livres de ces chansons publiées à Venise, par Octave Petrucci, depuis 1504 jusqu'en 1508.

ANTÈS (Jean), mécanicien anglais, vivait à Londres vers la fin du dix-huitième siècle. En 1801, il construisit un pupitre mécanique pour un quatuor, qui, au moyen de la pression d'une pédale, tournait les pages de la musique. Des inventions du même genre, mais différentes par le mécanisme, ont été publiées depuis lors. (*Voy.* Paillet, Puiroche et Wagner).

ANTHES (J.-A.), directeur de la société de chant à Eschbach, dans le duché de Nassau, appelée *Taunus liederkranz*, vers 1840-1848, s'est fait connaître comme compositeur de mélodies vocales par les ouvrages suivants : 1° 6 Petits *Lieder faciles* pour voix seule avec piano, op. 3; Mayence, Schott. — 2° 6 Lieder pour deux voix de soprano, ou deux voix d'hommes, avec piano, op. 4; *ib.* — 3° 6 Lieder avec acc. facile, op. 5; *ibid.* — 4° 6 Lieder faciles, op. 6 *ibid.* — 5° Trois duos pour voix de femmes ou d'hommes avec piano, op. 7; *ibid.* J'ignore si c'est à ce même M. Anthes ou à quelque autre membre de sa famille qu'on est redevable de deux bons ouvrages publiés sous ces titres : 1° *Die Tonkunst im evangel. Cultus, mit einer Geschichte der kirchl. Musik* (La Musique dans le culte évangélique, avec une histoire de la musique d'église), par J.-C. Anthes; Wiesbaden, Friedrich, 1846, in-4°. — 2° *Allgemeine fassliche Bemerkungen zur Verbesserung des evangel. Kirchengesanges* (Remarques générales et faciles à comprendre sur l'amélioration du chant des églises évangéliques), par le même; *ibid.* 1847, in-8°. — 3° *Anleitung zum Gesang* (Introduction au chant, suivie de 21 chorals et de 57 mélodies à plusieurs voix); Wiesbaden, Ritter.

ANTHIPPE, musicien grec, à qui Pindare (*in Plut. de Musica*) et Pollux (lib. IV, c. 10, sect. 78) ont attribué l'invention du mode lydien, que d'autres ont donné à Mélanippide (*Voy.* ce nom), et quelques-uns à Torrèbe.

ANTIER (Maria), née à Lyon, en 1687, vint à Paris en 1711, et débuta presque aussitôt à l'Opéra, où elle joua pendant vingt-neuf ans. C'était, dit-on, une actrice excellente, et l'on vante la manière dont elle jouait les rôles de magicienne dans les opéras de Lulli. Elle mourut à Paris le 3 décembre 1747. Ce fut elle qui couronna le maréchal de Villars, la première fois qu'il alla à l'Opéra après la bataille de Denain.

ANTIGÉNIDE, joueur de flûte, naquit à Thèbes, en Béotie. Il apprit la musique sous la direction de Philoxène, poëte-musicien, dont il devint le joueur de flûte ordinaire. Périclès le chargea d'enseigner cet instrument à Alcibiade. Il était enthousiaste de son art, moins pour les applaudissements qu'il recueillait, que pour l'art lui-même; car il avait pour le goût de la multitude un mépris qu'il tâchait d'inspirer à ses élèves. Il dit un jour à l'un d'eux qui, bien que fort habile, était peu applaudi de l'auditoire : *Jouez pour les Muses et pour moi.* On rapporte à ce sujet l'anecdote suivante : Un joueur de flûte ayant été fort applaudi par le peuple, Antigénide, qui n'était pas encore sorti de l'hyposcène, dit aussitôt : « Pourquoi donc tout ce « bruit ? Certes il faut qu'il y ait ici quelque « chose de bien mauvais dans ce qu'on a entendu; « s'il en était autrement, cet homme n'aurait pas « mérité tant d'applaudissements. » Il est bon de remarquer qu'Athénée attribue ce propos à Asopodore de Phliaso (*Deipnosoph.*, lib. XIV). Antigénide fit à la flûte des changements utiles, en perfectionna la structure, et augmenta le nombre des trous. Apulée (*in Florid., sect.* 4), prétend qu'il fut le premier qui trouva le moyen de jouer sur la même flûte dans les cinq modes éolien, ionien, lydien, phrygien et dorien. La supériorité de son talent était bien reconnue, si l'on en juge par ce mot d'Épaminondas, qu'on voulait effrayer en lui annonçant que les Athéniens envoyaient contre lui des troupes équipées d'armes de nouvelle invention : *Antigénide*, dit-il, *s'afflige-t-il lorsqu'il voit des flûtes nouvelles entre les mains de Tellis?*

ANTINORI (Louis), né à Bologne vers 1697, fut l'un des plus habiles chanteurs du commencement du dix-huitième siècle. Il possédait une voix de ténor pure, pénétrante, et joignait à cet avantage une méthode excellente. Il fut engagé pour le théâtre de Londres dirigé par Hændel, et y débuta avec succès en 1726.

ANTIQUIS (Jean d'), maître de chapelle à l'église de Saint-Nicolas, à Bari, dans le royaume de Naples, florissait dans la seconde moitié du seizième siècle. On a de lui : 1° *Villanelle alla Napoletana, a tre voci di diversi musici di Bari, raccolte da Jo. de Antiquis, con alcune delle sue;* Venise, 1574, in-8° obl. Les auteurs dont on trouve des pièces dans ce recueil sont

Jean-François Capuanu, Carduccio, Alex. Effrem, Mulio Effrem, Fanello, Felis (Stefano), Lombardo de Marini, Colonardn de Monte, Pomp. Nenna, Gola de Pizzolis (de Pouzzuole), Vincenzo Podio, Recco, Simon de Baldis et Gio. Fr. Violanti. — 2° *Madrigali a quattro voci, con un dialogo a otto*; Venise, 1584, in-4°. — 3° *Il primo libro di canzonette a due voci da diversi autori di Bari*; ibid., 1584. Ce recueil est intéressant, parce qu'il fait connaître plusieurs compositeurs nés à Bari ou dans ses environs; en voici les noms : *Simon de Batnis, Étienne Felis, Mutio Effrem, Fabrice Facciola, Jean de Morini, Jean François Gliro, Jean-Baptiste Pace, Jean Donat de Lavopa, Jean-Pierre Gallo, Nicolas-Marie Pizziolis, Jean-François Capuani, Nicolas-Vincent Fanelli, Tarquino Papa, Victor de Iletia, Jean-François Palombo, Jean Jacques Carducci, Jean Vincent Gottiero, Horace de Martino, Joseph di Cola, Dominique detto Mansaro, Janno Donati, Antoine Zazzarino, Jean François Violanti* et *Pomponio Nenna*.

ANTIQUIS (André de), compositeur vénitien, né dans la seconde moitié du quinzième siècle, s'est fait connaître par des chansons italiennes appelées *frottoles*, dont quelques-unes ont été insérées dans les recueils de ces chants publiés par Octave Petrucci, à Venise, depuis 1504 jusqu'en 1508. Il ne serait pas impossible que cet artiste fût la même personne qu'*André Antiquis de Montona*, qui obtint du pape un privilége de dix ans pour établir à Rome une imprimerie de musique à l'imitation de celle qu'avait fondée Octave Petrucci de Fossombrone, et qui publia en 1516 un volume in-folio de messes de Josquin, Brumel et autres. Montona est un bourg de l'Illyrie, aux environs de Trieste, dont les communications avec Venise sont fréquentes, et qui était d'ailleurs alors sous la domination des Vénitiens. André de Antiquis a pu faire son éducation musicale parmi les artistes de Venise, adopter le genre de leur musique, et, témoin de l'activité qu'avait dès ses premières années l'établissement de Petrucci, il a pu songer à faire la même spéculation dans les États romains, où le privilége de Petrucci était sans force. La similitude des noms et les circonstances sont de telle nature que l'identité de personne n'a rien qui répugne.

ANTOINE (Ferdinand d'), capitaine au service de l'électeur de Cologne, vers 1770, fut habile violiniste et claveciniste. Marpurg, Kirnberger et Riepel furent ses maîtres de composition, et son goût se forma dans un voyage qu'il fit en Italie. Depuis 1780 il a mis en musique les opéras suivants : 1° *Il mondo alla roversa*. — 2° *Das tartarische Gesetz* (La Loi des Tartares). — 3° *Das Mædchen im Eichthale* (La Fille de la vallée aux chênes). — 4° *Otto der Schütz* (Othon l'Archer); 1792. — 5° *Der Fürst und sein Volk* (le Prince et son peuple), opérette — 6° *Ende gut, alles gut* (Bonne fin, tout est bien), opéra en deux actes, 1794. — 7° Chœurs de la tragédie de *Lanassa*. Il a fait aussi la musique d'un prologue de Cramer, et composé quelques symphonies et des quatuors de violon, dans la manière de Haydn.

ANTOINE (Henri), connu sous le nom de *Crux*, naquit à Manheim en 1768, et vint à Munich en 1778, avec sa mère, la fameuse actrice Franciska Antoine, née Amberger. Il fut d'abord destiné au théâtre, et reçut des leçons de sa mère. Il parut souvent sur le théâtre de la cour dans les rôles d'enfant. Mais bientôt il étudia la musique, et reçut des leçons de P. Winter, alors musicien de la cour. Sa mère, pour achever son éducation musicale, le mit pendant deux ans à l'école de Léopold Mozart, à Salzbourg. En 1786, il passa au service de l'électeur de Trèves, à Coblence; mais il quitta cette cour pour voyager en France et en Hollande. Après avoir été quelque temps au service du comte de Bentheim, à Steinfurt, il y épousa la cantatrice Joanna Fontaine, et partit avec elle pour Munich, en 1791; il y fut placé comme violiniste à la chapelle électorale, et y mourut en 1809. On connaît de lui quelques compositions manuscrites pour le violon.

ANTOINE (Ernest), frère du précédent, naquit à Manheim en 1770. Il apprit le hautbois du musicien de la cour Ram. En 1786, il passa au service du prince électoral de Trèves, à Coblence, et y acquit la réputation d'un artiste habile. Mais les troubles de la guerre et le changement de gouvernement ayant obligé le prince à réformer sa musique, Antoine chercha un autre moyen d'existence; et fut nommé collecteur de la loterie royale à Munich, où il se trouvait en 1812.

ANTOLINI (François), littérateur et professeur de musique à Milan, né à Macerata en 1771, mort à Milan, vers 1845, a écrit un petit ouvrage utile aux compositeurs, sous le titre de : *La retta maniera di scrivere per il clarinetto ed altri stromenti di fiato, con sei tavole contenenti, oltre varj esempi dimostrativi, eziandio le due scale del clarinetto più chiare e complete delle communi. Opera utilissima principalmente ai compositori di musica, non che agli esercenti in essa trattati*, Milano, della tipograf. di Can-

dido Buccinelli, 1813, 62 p. in-8°. On a aussi d'Antolini un opuscule intitulé : *Osservazioni su duè violini espoti nelle sale dell' I. R. Palazzo di Brera, uno de' quali di forma non communa. Milano, per Luigi di Giacomo Pirola*, 1832, in-8° de 14 pages.

ANTON (Conrad-Théophile), né à Lauban, le 29 novembre 1746, enseigna d'abord les sciences morales et politiques dans l'université de Wittenberg, et devint en 1780 professeur de langues orientales dans la même université. Il mourut dans cette ville le 4 juillet 1814, ou, selon l'Encyclopédie de Ersch et Gruber, le 3 du même mois. Dans sa jeunesse il s'était livré à l'étude de la musique, et le goût qu'il avait conservé pour cet art lui fit diriger ses travaux sur les objets qui y sont relatifs, et particulièrement sur la musique des Hébreux. On a de lui : 1° *Dissertatio de metro Hebræorum antiquo*; Leipsick, 1770, in-4°. — 2° *Vindictæ disputationis de metro Hebræorum antiquo, a dubitationibus virorum doctorum*; ibid., 1771, in-8°. — 3° *Pars secunda*; ibid., 1772, in-8°. — 4° *Versuch, die Melodie und Harmonie der alten hebraischen Gesænge und Tonstücke zu entziffern, ein Beytrag zur Geschichte der hebraischen Musik, nebst einige Winken für die hebraisehen Grammatiker, Ausleger und Kunstrichter des alten Testaments* (la Mélodie et l'Harmonie des anciens chants hébraïques, etc., essai sur l'histoire de la musique des Hébreux, etc.), première partie, dans le *Répertoire de litterature biblique* du professeur *Paulus*, t. I, Jéna, 1790, in-4°, p. 160-191; deuxième partie, dans le même ouvrage, t. III, 1791, p. 1—81. — 5° *Ueber das Mangelhafte der Theorie der Musik : ein kurzer Aufsatz* (Sur l'imperfection de la théorie de la musique), dans le *Journal musical* de Reichardt, p. 133. — 6° *Ueber die Musik der Slaven* (sur la musique des Slaves), dans le *Magasin musical* de Cramer, t. I, p. 1034; —7° *Salomonis Carmen melicum, quod Canticum Canticorum dicitur, ad metrum priscum et modos musicos revocare, recensere et notis criticis aliisque illustrare incipit*, etc.; *Vitebergæ*, 1793, in-8° de 40 pages. La deuxième partie de cette thèse, avec le glossaire des mots hébreux du Cantique des cantiques, a paru ensuite sous ce titre : *Salomonis Carmini melico quod Canticum Canticorum dicitur ad metrum priscum et modos musicos revocato, recensito, in vernaculam translato et notis criticis aliisque illustrato. Glossarium addit*, etc.; *Vitebergæ*, 1799, in-8°. Les deux parties ont été ensuite réunies avec un nouveau frontispice gravé, à Leipsick (Gœthe), 1800, 108 pages in-8°. Anton avait exposé, dans les dissertations insérées au *Répertoire* de Paulus, ses idées sur une signification harmonique qu'il attribuait aux accents de la poésie hébraïque. Ces accents sont une véritable notation musicale; et, comme l'a très-bien remarqué l'auteur du *Schilte hagghiborim* (*Voy.* Abraham-Ben-David-Arie), les accents ne sont pas les signes d'un son, comme les notes de la musique européenne moderne, mais des signes collectifs de plusieurs sons; caractère qui est, en effet, celui des notations orientales; mais dans toutes ces notations, ainsi que dans les accents hébraïques, les signes indiquent les divers mouvements de la voix, en passant d'un son à un autre. Anton, au lieu de cette succession, a vu dans ces signes des sons simultanés, et, leur donnant une signification purement arbitraire, il a fait, de ce qu'il appelle *les accents prosaïques*, des signes d'harmonie, de tierce, et de ceux auxquels il donne le nom *d'accents poétiques*, des signes d'harmonie complète de trois sons, en tierce et quinte. En sorte que, selon lui, les anciens Hébreux auraient fait usage de cette harmonie dans la rubrique du temple et ailleurs. Son petit ouvrage *Salomonis Carmen melicum*, etc., publié postérieurement à ce travail, a pour objet de faire voir l'application de son système au *Cantique des Cantiques*, attribué à Salomon. Ce système ne soutient pas un sérieux examen. Après la mort d'Anton, son fils a mis en ordre et publié son dernier travail sous ce titre : *Phædri Fabularum Æsop. Libri V, et Publii Syri aliorumque veterum Sententiæ, ex recensione Bentlei passim codd. Mss. auctoritate, nec non metri et rhythmi musici ope refecti; præmissa est dissertatio rhythmo musico a vet. Romanis, nominatim a Phædro et auctoribus Sententiarum a P. Syro collectarum et comparandis versibus observato*. Zittau, 1817, in-8°.

ANTONELLI (Abondio) ou **ANTINELLO**, né dans la seconde moitié du seizième siècle, fut compositeur et maître de chapelle de l'église épiscopale de Bénévent, dans le royaume de Naples. Il a publié à Rome un livre de motets à quatre voix, en 1604. En 1608, Antonelli devint maître de la chapelle de Saint-Jean de Latran, à Rome; mais il ne conserva cette place qu'une année, ce qui peut porter à croire qu'il mourut au commencement de 1609. Il eut pour successeur Jacques Benincasa. L'abbé Baini cite de ce musicien des motets à quatre chœurs, qu'il considère comme des compositions remarquables. On a aussi de ce maître : 1° *Missa a quattro voci e quattro Motetti a due, con organo*, Roma;

1629, in-4°. — 2° *Liber primus diversarum modulationum binis, ternis, quaternis, senis, ac septenis vocibus*; Romæ, 1615. — 3° *Missa breve a quattro, Salmi e motetti a tre e quattro, con basso continuo*, Roma, 1628, in-4°. On trouve dans la bibliothèque musicale de l'abbé Santini, à Rome, des compositions manuscrites de deux autres musiciens nommés Antonelli, sur lesquels on n'a aucun renseignement. Du premier (*François Antonelli*) est un *Ascendo ad Patrem*, pour deux sopranos et orgue; un *Diligam te*, pour soprano et basse; un *Felix Jerusalem* à trois, et un *Otium effusum* à trois. Le second (*Angelo Antonelli*) est auteur du motet *Princeps gloriosissime* pour deux sopranos et basse. D'après les formes et les caractères de ces compositions, leurs auteurs ont dû vivre vers la fin du dix-septième siècle ou au commencement du dix-huitième.

ANTONELLI-TORRÈS. *Voy.* TORRÈS (ANTONIO).

ANTONI (GIOVANNI-BATTISTA DEGLI), organiste de Saint-Jacques-Majeur à Bologne, et académicien philharmonique, vers 1650, a publié : *Intavolatura nuova di certi versetti per tutti li tuoni per l'organo*. Cet ouvrage est cité par Jean Krieger, dans la préface de ses *Musikalische Parthien*; mais il n'en indique pas la date. Antoni a écrit pour le théâtre de Bologne *Atide*, qui a été représenté en 1679.

ANTONII (PIETRO DEGLI), né à Bologne vers 1630, fut, dans sa jeunesse, un excellent joueur de cornet, instrument qui était encore en usage à cette époque. Plus tard il fit des études sérieuses de contre-point, et obtint la place de maître de chapelle de l'église de Saint-Jean *in Monte*. Dès la fondation de l'académie des philharmoniques de Bologne, en 1666, Degli Antoni fut un de ses membres; il en fut prince six fois, la première en 1676, et la dernière en 1718. Il était alors fort âgé et ne survécut que peu de temps à cette date. Ses ouvrages ont été imprimés à Bologne. Il a publié huit œuvres de musique pratique, parmi lesquels on distingue l'œuvre 5me, sous ce titre : *Ricercate a violino solo e violone o continuo*, Bologne; l'œuvre 7me, contenant six motets à voix seule, avec violon ou viole et violoncelle obligés, Bologne, 1696, et l'œuvre 8me, composé de trois messes pour deux soprani et basse, avec accompagnement de deux violons. Au titre, après le nom de l'auteur, on lit ces mots : *Maestro di cappella di S. Giovanni in Monte*. On connaît aussi de sa composition : *Missa e salmi a tre voci*, op. 2, Bologne, J. Monti, 1670, in-4°; *Concerti da Chiesa a due violini, viola e continuo per organo*; et *sonate, arie, gighe e balletti a tre strumenti*, op. 4.

ANTONIO DEGLI ORGANI. *Voyez* SQUARCIALUPI.

ANTONIO (***), musicien sicilien, naquit à Mazzara dans la première moitié du dix-septième siècle. Il paraît qu'il avait cessé de vivre en 1680. Mongitori (*in Biblioth. Sicula*, t. II, p. 69) dit qu'Antonio était auteur d'un ouvrage intitulé : *Cithara septem chordarum*; mais il ignorait si c'était un livre théorique ou une œuvre pratique.

ANTONIO (***), violoniste italien, vivait au commencement du dix-huitième siècle. On a gravé de sa composition : *Premier livre de Sonates pour violon*; Amsterdam, 1726, in-fol.

ANTONIO DA CARPI, est cité par l'auteur du *Dizionario di opere anonime e pseudonime di scrittori italiani* (t. II, p. 86) comme auteur d'une critique des œuvres de Lotti (*voy.* ce nom), imprimée au commencement du dix-huitième siècle, mais dont il n'indique ni le titre, ni le lieu, ni la date de l'impression. Il ne faut pas confondre l'écrit dont il s'agit avec une autre critique anonyme des madrigaux de Lotti, publiée à la même époque, et qu'on attribue à Benott Marcello. *Voy.* MARCELLO.

ANTONIOTTI (GEORGES), né dans le Milanais, en 1692, demeura pendant quelques années en Hollande, où il publia, en 1736, son premier ouvrage, composé de douze sonates pour le violoncelle ou la *viola di gamba*. Il se rendit ensuite à Londres, où il résida pendant plus de vingt ans. Il avait écrit en italien un traité d'harmonie et de contre-point, qu'il fit traduire en anglais, et qui fut publié sous ce titre : *L'Arte Armonica, or a Treatise on the composition of Music, in three books, with an introduction on the history and progress of Music, from its beginning to this time. Written in italian, and translated into english.* Londres, 1761, in-fol. 2 vol. Ce livre n'eut point de succès. Il y a des exemplaires de la même édition qui ont la date de 1760. Antoniotti était peu instruit des matières qu'il voulait traiter. Dans sa vieillesse, il retourna à Milan (vers 1770), et y présenta au P. Giov. Sacchi son problème sur la possibilité de faire entendre à la fois toutes les notes de la gamme dans une harmonie qui ne blesse point l'oreille ;-ce qui fut approuvé par le P. Sacchi et par un moine de l'Observance, habile contrapuntiste, nommé le P. Jean Dominique Catenaci. On sait que l'effet dont il s'agit consiste dans le retard de plusieurs consonnances sur un mouvement ascendant de plusieurs autres consonnances. Antoniotti est mort à Milan en 1776.

ANTONIUS (JULES), constructeur d'orgues,

né vers le milieu du seizième siècle, a fait en 1585 un orgue de cinquante-cinq jeux pour l'église de Sainte-Marie à Dantzick, dont Prætorius donne la disposition dans ses *Syntagm. Mus.*, t. II, p. 162.

ANTONIUS (Jean-Ephraim), cantor et magister à Brême, né à Dessau, est auteur d'un petit livre élémentaire intitulé : *Principia musices*, Brême, 1743, in-8, 4 feuilles et demie.

ANTONY (François-Joseph), vicaire, directeur du chœur de la cathédrale de Munster, et professeur de musique au gymnase de la même ville, y est né le 1er février 1790. Fils de Joseph Antony, organiste de la cathédrale de Munster (1), il apprit de son père les principes de la musique, et fit d'ailleurs de bonnes études dans les sciences et dans les langues anciennes et modernes, qui lui ont été fort utiles pour les ouvrages qu'il a entrepris et publiés. Antony était aussi bon organiste. Il a écrit beaucoup de musique d'église, telle que des messes, chorals, un supplément aux mélodies de Verspoell avec accompagnement d'orgue, etc. On a aussi de lui des quatuors pour le violon, des sonates de piano, les cantates *Die Muse*, de K. L. Nadermann, et *Werspannet den Bogen*, du comte de Stolberg, avec orchestre. Comme écrivain sur la musique, Antony possédait un talent très-remarquable. Il est auteur de plusieurs ouvrages qui méritent d'être comptés parmi ce qu'on possède de meilleur en leur genre. Le premier a pour titre : *Archeologisch-liturgisches Lehrbuch des gregorianischen Kirchengesanges mit vorzüglicher Rücksicht auf die rœmischen, münsterschen, und erzstift kœlnischen Kirchengesang-weisen* (Traité archéologique et liturgique du chant grégorien, etc.), Munster, 1829, 1 vol. in-4° de 244 pages. Cet excellent ouvrage, rempli d'une érudition rare, est divisé en deux parties : la première est relative à l'histoire et à la théorie du plain-chant; la seconde traite de la pratique. Tous les objets importants du chant ecclésiastique sont traités avec beaucoup de sagacité et de savoir dans la première partie, qui contient vingt-huit chapitres; la seconde, qui n'en renferme que quatre, est un traité succinct du plain-chant. J'ignore si cette dernière partie n'est pas la même chose qui est indiquée dans le *Pantheon der Tonkünstler* de Fr. Rassmann (p. 8), sous le titre de *Hülfsbuch für den Gesangunterricht*. Rassmann cite toujours d'une manière incomplète et inexacte.

Le second ouvrage d'Antony est intitulé : *Geschichtliche Darstellung der Entstehung und Vervollkommnung der Orgel, nebst einigen speciellen Nachrichten über verschiedne Orgelwerke* (Exposition historique de l'origine et du perfectionnement de l'orgue, suivie de quelques notices spéciales de différents orgues célèbres), Munster, Coppenrath, 1832, in-8°. Ce livre est recommandable à cause de l'érudition solide qui y règne : il me semble fort supérieur à l'histoire de l'orgue publiée autrefois par Sponsel. L'ouvrage est composé de douze chapitres renfermés en 220 pages. Antony est mort à Munster, en 1837, un an après le décès de son père.

(1) Antony (Joseph), violoncelliste et organiste distingué, né le 12 janvier 1758 à Regensbrunnen, village du comté de Rheineck, en Westphalie, mort à Munster, en 1836, à l'âge de quatre-vingts ans.

APEL (Frédéric-Auguste-Ferdinand), docteur en droit, à Leipsick, et membre du conseil de la ville, naquit dans cette ville le 8 juillet 1768. Il a publié quelques dissertations relatives à la musique dans les journaux allemands; en voici les titres : 1° *Ton und Farbe Abhandlung akustischen Inhalts* (Dissertation acoustique sur le son et la couleur), dans la *Gazette musicale* de Leipsick, deuxième année, page 753-769. — 2° *Musik und Declamation bei Gelegenheil der Preisaufgabe des französischen Nationalinstituts*, suite d'articles dans les 9e, 10e, 11e, 12e, 13e et 14e numéros de la quatrième année du même journal. — 3° *Ueber musikalische Behandlung der Geister* (Sur le traitement musical de l'esprit), dans le *Mercure allemand* publié par Wieland, octobre 1800. C'est par erreur que M. Gustave Fallot a attribué (*Biographie universelle* des frères Michaud) à Jean-Auguste Apel, frère de Frédéric-Auguste-Ferdinand, les articles de la *Gazette musicale* de Leipsick et du *Mercure allemand*. Apel est mort à Leipsick, en 1831.

APEL (Jean-Auguste), frère du précédent, naquit à Leipsick, en 1771. Il fit ses études dans cette ville et à Wittenberg. Destiné par ses parents à la magistrature, il trompa leur espoir en se livrant avec ardeur aux études philosophiques, à la poésie et à la philologie. Ayant conçu un système particulier concernant le rhythme poétique et musical des Grecs, en opposition à celui de Hermann, il exposa ses idées sur ce sujet dans la *Gazette musicale* de Leipsick (ann. 1807 et 1808). Réfuté par le savant auteur des *Elementa doctrinæ metricæ*, il ne répondit pas par des écrits polémiques, mais il essaya de démontrer la certitude de ses principes par la publication de sa *Métrique*, dont le premier volume parut à Leipsick en 1814, et le second en 1816; mais il mourut d'une esquinancie, le 9 août 1816, avant d'avoir mis au jour ce second volume.

APEL (Théophile-Chrétien), nom de l'éditeur du livre de mélodies chorales pour le Schles-

wick-Holstein, intitulé : *Volständiges Choral-Melodienbuch zu dem Schleswick-Holsteinischen Gesangbuch*; Kiel, Hesse (s. d.), gr. in-8°.

APELL (JEAN-DAVID A. D'), conseiller privé du prince de Hesse, membre de l'académie royale de musique de Stockholm, de l'académie philharmonique de Bologne, et de la société des Arcades de Rome, sous le nom de *Fileno Tindaride*, est né à Cassel en 1754. Un goût passionné pour la musique lui fit étudier cet art dès son enfance, seul et sans maître, et son assiduité le conduisit en peu de temps à jouer des sonates et des concertos sur le piano. Ce ne fut qu'à l'âge de dix-huit ans qu'il prit des leçons de Weifel, musicien de la cour : il alla ensuite à l'académie de Rinteln, et y apprit l'harmonie sous la direction de l'organiste Müller. Plus ses idées se développaient, plus son désir d'étudier la composition devenait vif. A son retour à Cassel, il se confia aux soins de deux bons musiciens de la cour, Rodewald et Braun le jeune, qui lui firent faire des progrès dans la science du contre-point, et il termina ses études sous la direction d'un organiste habile de la cour, nommé Kellner. Vers 1780, il commença à essayer ses forces par quelques canzonettes de Métastase, qu'il mit en musique, et par des compositions instrumentales. En 1786, il envoya une cantate intitulée *La Tempesta* à l'académie philharmonique de Bologne, et, sur l'examen de cet ouvrage, il fut reçu membre de cette société. L'académie de Stockholm lui envoya, en 1791, un diplôme d'académicien; et le pape, à qui il avait fait présenter une messe de sa composition, lui écrivit une lettre flatteuse, en 1800, et le nomma chevalier de l'Éperon d'or. On a de lui les compositions imprimées et inédites dont les titres suivent. POUR L'ÉGLISE : 1° Messe solennelle dédiée au pape Pie VII, 1800. — 2° Le psaume *Laudate Dominum*, à grand orchestre. — 3° Le psaume *Beati omnes*. — 4° Un *Amen*, fugue à deux voix — 5° Un *Tantum ergo*. — 6° Cantate religieuse, 1795. — POUR LE THÉATRE : 7° *La Clemenza di Tito*, opera seria. — 8° *Tancrède*, opéra français. — 9° *L'amour peintre*, opéra français. — 10° *Ascagne et Irène*, drame allemand, représenté à Cassel en 1797. — 11° Prologue musical, 1797. — 12° Musique pour le drame de *Hermann d'Unna*, 1801.— 13° Chœur pour le *Jugement de Salomon*. — 14° *Anacréon*, cantate. — 15° Plusieurs chœurs à grand orchestre. — 16° *Euthyme et Lyris*, ballet représenté à Cassel en 1782. — 17° *Renaud dans la forêt enchantée*, ballet représenté à Cassel en 1782. — 18° Vingt-quatre scènes et airs pour différentes voix, avec grand orchestre. Plusieurs de ces morceaux ont été imprimés à Londres, à Offenbach et à Spire. — 19° Six duos pour soprano et contralto, avec accompagnement d'orchestre. — POUR LA CHAMBRE : — 20° Trois cantates de Métastase, *La Tempesta*, *La Gelosia* et *La Scusa*, à grand orchestre. — 21° *Le Songe*, cantate pour un jour de fête. — 22° Cantate, *Ahno! l'augusto sguardo*, dédiée à la reine de Prusse. — 23° Six canzonettes de Métastase, imprimées en 1791. — 24° *Tre Canzonette con viola e basso*. — 25° *La Partenza*, duettino a due soprani et basso continuo. — 26° Recueil d'airs italiens, français et allemands. — 27° *Il Trionfo della Musica*, cantate à grand orchestre. — MUSIQUE INSTRUMENTALE : 28° Trois symphonies à grand orchestre, 1783. — 29° Trois quatuors pour deux violons, alto et basse, 1784. — 30° Douze nocturnes pour instruments à vent. — 31° Six polonaises à grand orchestre. — 32° Six marches pour la garde; Cassel, 1806. En 1824, M. d'Apell a annoncé une continuation du Dictionnaire des Musiciens de E. L. Gerber; mais il a renoncé à cette entreprise.

Le seul écrit concernant la musique qu'il ait publié a pour titre : *Gallerie der vorzüglichsten Tonkünstler und merkwürdigen Musik-Dilettanten in Cassel von Anfang des XVI Jahrhunderts bis auf gegenwærtige Zeiten* (Galerie des meilleurs musiciens et des amateurs de musique les plus remarquables de Cassel, depuis le commencement du seizième siècle jusqu'au temps présent); Cassel, 1806, in-8°. D'Apell n'a pas mis son nom à cet ouvrage. Il a cessé de vivre en 1833.

APELL. *Voy.* APPEL.

APHRODISE (....), maître de musique du chapitre de Saint-Sernin de Toulouse, a composé, en 1684, la musique de l'ouverture des Jeux Floraux.

APLIGNY (PILEUR D'). *Voy.* PILEUR.

APOLLINI (SALVATOR), né à Venise, vers les premières années du dix-huitième siècle, fut d'abord barbier. Une organisation heureuse le rendit compositeur sans avoir fait d'études musicales. Au moyen d'un violon, dont il jouait médiocrement, il composa une quantité prodigieuse de *barcarolles*, qui le rendirent célèbre dans sa patrie. Ses succès l'enhardirent et le portèrent à écrire trois opéras, qu'il fit représenter à Venise; ce sont : 1° *Fama dell' onore e della virtù*; en 1727. — 2° *Metamorfosi amorosi*; 1732. — 3° *Il Pastor fido*, en 1739, mauvaise pièce, qui n'a pas de rapports avec l'ouvrage de Guarini.

APOLLONI (Le Chevalier JEAN), compositeur dramatique, né à Arezzo vers 1650, est connu par trois opéras intitulés : *La Dori, ossia lo Schiavo Regio*, *L'Argia*, et *L'Astiage* : ils eurent beaucoup de succès dans leur nouveauté.

APOLLONI (G.), compositeur napolitain de l'époque actuelle s'est fait connaître par un opéra qui a été bien accueilli en Italie sous le titre de l'*Ebreo*. La partition réduite pour le piano a été publiée à Naples. Le 9 mars 1856 il a fait jouer à Venise *Pietro d'Albano*, avec un brillant succès. Les renseignements manquent sur cet artiste.

APPEL (...), violoniste, est connu comme musicien de la chambre à la cour de Dessau, et directeur du chœur du théâtre de cette ville depuis 1834. En 1840, il a fait représenter au théâtre de la cour un opéra de sa composition intitulé : *Die Ræuberbraut* (La Fiancée du brigand). Il a aussi publié quelques recueils de chants pour voix d'hommes, à Dessau, chez Sporon.

APPEL (Charles), frère du précédent, est violoncelliste de la cour de Dessau. Il a fait imprimer un andante et des variations pour violoncelle, avec orchestre ou quatuor, sur le thème de Himmel *An Alexis*, ainsi que des valses pour le piano, et quelques autres bagatelles.

APPIANI (Joseph), surnommé *Appianino* (le petit *Appiani*), excellent contralto, né à Milan, le 29 avril 1712, fut élève de Porpora, et débuta en 1731 dans l'*Arminio* de Hasse. Il est mort à Bologne, le 2 juin 1741 (Voy. l'*Oesterreichisches biographisches Lexikon* de M. Moriz Bermann, t. I, p. 210), à l'entrée d'une carrière qui semblait devoir être brillante.

APPOLONI (Jean), compositeur de madrigaux, né à Arezzo, vers 1576, a publié : *Madrigali a cinque voci;* Venise, 1607. Walther, Gerber et les auteurs du Dictionnaire des Musiciens (Paris, 1810) ont pris le mot *Aretino*, qui indique le lieu de la naissance d'Appoloni, pour le nom de l'auteur.

APRILE (Joseph), contraltiste habile, naquit en 1738, à Bisceglia, dans la Pouille. Il fut instruit dans l'art du chant au conservatoire de *La Pietà de' Turchini*. Cet artiste brilla dès 1763 comme *primo musico* sur les théâtres principaux d'Italie et d'Allemagne, tels que ceux de Stuttgard, Milan, Florence, et enfin de Naples, où il se fixa. Le docteur Burney le vit dans cette ville en 1770 et lui trouva la voix faible et inégale, mais une intonation sûre, un trille excellent, beaucoup de goût et d'expression. Aprile était très-bon professeur de chant : il fut un des maîtres de Cimarosa. Il vivait encore à Naples en 1792. Aprile a écrit des canzonettes qui ont été publiées en Allemagne et à Londres, et des solféges qui contiennent d'excellents exercices pour le chant. Ces solféges ont été imprimés à Londres, chez Broderip, à Paris, chez Carli, et les éditions en ont été multipliées dans ces derniers temps.

Un autre chanteur, nommé *Aprile* (D. G.), né à Naples dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, fut un ténor distingué. Dans le carnaval de 1809, il tenait l'emploi de premier ténor au théâtre de *la Pergola*, à Florence. Toutefois il était plus remarquable comme professeur de chant que comme artiste dramatique. Il fut le maître de Garcia, lorsque celui-ci alla en Italie en 1811, et y refit son éducation vocale. Il n'est pas impossible que les exercices de chant attribués à l'ancien Aprile aient été composés par son homonyme. Le style de ces exercices autorise cette conjecture.

APTHORP (East), ecclésiastique anglais, docteur en théologie et prébendier de l'église Saint-Paul de Londres, a vécu dans la seconde moitié du dix huitième siècle. On a de lui : *On sacred poetry and Music, a discourse at Christ-Church, Cambridge, on the organ* (Sur la poésie sacrée et la musique, discours pour l'inauguration d'un orgue, prononcé à l'église du Christ, à Cambridge). Londres, 1764, in-4°.

APULÉE, philosophe platonicien, naquit au deuxième siècle, vers la fin du règne d'Adrien, à Madaure, ville d'Afrique. Il commença son éducation à Carthage, puis se rendit à Athènes, où il fit une étude sérieuse de la langue grecque, de la philosophie de Platon, des beaux-arts et particulièrement de la musique. D'Athènes il alla à Rome, où, comme il le dit lui-même, seul, sans le secours d'aucun maître, il apprit la langue latine avec beaucoup de peine. Il suivit quelque temps le barreau, puis voyagea, revint à Rome, et enfin retourna dans sa patrie, où il se maria et vécut heureux. Les ouvrages authentiques d'Apulée que nous possédons sont : 1° La fameuse *Métamorphose*, connue sous le nom de *l'Ane d'or*. — 2° Son *Apologie*. — 3° Quelques fragments de harangues. — 4° Quelques livres de philosophie : il est douteux qu'il soit l'auteur de plusieurs autres qu'on lui attribue. Le plus grand nombre de ceux qu'il avait composés sont perdus. Parmi ceux-ci se trouvait un traité de musique qui existait encore au temps de Cassiodore; car celui-ci le cite comme l'ayant lu (*De art. ac discipl. liberal. litter. cap.* v, *ubi de musica*, p. 706). Dans les fragments de harangues appelées *Les Florides*, Apulée traite de la qualité des modes musicaux sous ces titres : *Musici toni Asium varium* (Op. Omn. Francf., 1621, p. 342); *Aeolium simplex* (Ibid.); *Dorium bellicosum* (ibid., 254); *Lydium querulum* (157, 254, 342); *Probantur tuba rudore, lyra concentu, tibia*

quæstu, buccina significatu (357) (1). Deux passages d'Apulée, le premier au premier livre des *Florides*, l'autre dans le traité des *Mondes*, ont été cités souvent comme preuves de l'usage de l'harmonie dans la musique de l'antiquité grecque et latine : on leur a attribué un sens qu'ils n'ont pas. On peut voir à ce sujet ma dissertation sur la question de l'existence de l'harmonie dans la musique des anciens (*Mémoires de l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique*, t. XXXI).

AQUAPENDENTE. *Voyez* FABRICIO DE AQUAPENDENTE.

AQUAVIVA (ANDRÉ-MATTHIEU), duc d'Atry, prince de Teramo, dans le royaume de Naples, naquit en 1456, et mourut à Conversano, en 1528. Admirateur passionné de Plutarque, il a consacré une partie de sa vie à l'étude de cet écrivain, et a écrit deux ouvrages dans lesquels il soutient que les fondements de toutes les sciences divines et humaines sont contenus dans le traité de la vertu du philosophe de Chéronée. L'un est intitulé : *Commentarius in Plutarchi de virtute morali*, lib. 1; Naples, 1526, in-fol. Les chapitres 14-36 traitent spécialement de la musique ; l'autre a pour titre : *Illustrium et exquisitissimorum disputationum, Lib. IV, quibus omnes divinæ sapientiæ, præsertim animi moderatricis, musicæ atque astrologiæ arcana, in Plutarchi Chæronei de virtute morali præceptionibus recondita, etc.*; Helenopoli, 1609, in-4°. Ce dernier est vraisemblablement une réimpression. Mattheson fait le plus grand éloge de cet ouvrage dans la préface de son Essai sur l'orgue (p. 40). On trouve le contenu des 35 chapitres du livre dans la *Littérature musicale* de Forkel, p. 70.

AQUILA (MARCO DE L'), célèbre luthiste italien, dont le nom de famille est vraisemblablement ignoré, paraît avoir pris celui de l'*Aquila*, soit parce qu'il serait né à Aquila, dans le royaume de Naples, ou, ce qui est plus probable, à *Aquileja* (Aquilée), en Illyrie, qui appartenait alors aux Vénitiens. Quoi qu'il en soit, il vivait dans les premières années du seizième siècle. On trouve des pièces de luth de cet artiste dans un recueil de toccates, fantaisies, saltarelles, pavanes, et autres compositions pour cet instrument, avec celles de Francesco de Milan, Alberto de Milan, Jacques Albutio et autres maîtres, imprimé à Milan, par Jean Antoine Castilliano, en 1536, petit in-4° oblong. Ces mêmes pièces ont été réimprimées dans le recueil intitulé : *Hortus musarum, in quo tanquam flosculi quidam selectissimarum carminum collecti sunt ex optimis quibusque auctoribus*, etc. *Lovanii, apud Phalesium bibliopolam juratum*, 1552, in-4°. Marco de l'Aquila présenta, le 11 mars 1505, une requête au conseil supérieur de Venise, afin d'obtenir un privilége pour l'impression de la musique en tablature de luth, par un procédé de son invention. Ce privilége lui fut concédé; mais Octave Petrucci n'en continua pas moins, à imprimer de la musique en tablature de luth, soutenant que le privilége qu'il avait obtenu précédemment comprenait la musique d'orgue et celle du luth en tablature. (*Voy.* le livre de M. Ant. Schmid intitulé: *Ottaviano de' Petrucci*, etc., pages 12-14.)

(1) Il est nécessaire de consulter la Dissertation de Daniel Guill. Moller sur Apulée. Altdorf, 1691, 8°.

AQUIN (D'). *Voyez* DAQUIN.

AQUINUS, dominicain fixé en Suède, selon Trithème (*De Scriptor. ecclesiast.*, p. 396), et en Souabe, si l'on en croit J. Quetif et Jac. Echard (*in Script. ordin. prædicat.*). J'ai lu quelque part que ce moine était né au bourg de Schwitz en Suisse, et non pas en Souabe, comme le disent Forkel et Gerber. Quoi qu'il en soit, il vivait en 1494, époque où Trithème écrivait, et il a composé, d'après les principes de Boëce, un traité *De numerorum et sonorum proportionibus*, lib. I. On ignore s'il a été imprimé.

ARACIEL (DON DIEGO d'), musicien espagnol, né en Estramadure, s'est livré dans sa jeunesse à l'étude du violon et du piano sous la direction d'un moine qui lui a aussi enseigné l'harmonie et le contre-point. Depuis longtemps M. d'Araciel s'est fixé en Italie, où il a publié les ouvrages dont les titres suivent : 1° *Due Quintetti per serenata a due violini, due viole e violoncello*; Milan, Ricordi.—2° Quarante-huit valses variées pour le violon; *ibid.*—3° *Tre terzetti ad uso di serenata per violino, viola e chitarra*; *ibid.*—4° *Sei walzer con coda per piano forte*, Milan, Bertuzzi.

ARAGONA (D. PIETRO), Florentin. Berardi et Brossard (*Dict. de Mus.*, p. 369) citent une *Istoria armonica* d'un auteur de ce nom : il est vraisemblable qu'elle est restée manuscrite.

ARAJA (FRANÇOIS), compositeur dramatique, né à Naples en 1700, débuta dans la carrière du théâtre par l'opéra de *Berenice*, qui fut représenté en 1730 dans un château appartenant au grand-duc de Toscane, et situé près de Florence. L'année suivante il fit représenter à Rome *Amor regnante*, et *Lucio Vero* à Venise, en 1735. Appelé à Pétersbourg en 1735, il s'y rendit avec une troupe de chanteurs italiens, et composa pour la cour les opéras suivants : 1° *Abiatare*, en 1737. — 2° *Semiramide*, en 1738. — 3° *Scipione*. — 4° *Arsace*. — 5° *Seleuco*, en 1744. — 6° *Bellero-*

fonte. — 7° *Alessandro nelle Indie*. — 8° *La Russia afflitta e riconsolata*; Moscou, 1742. Ce dernier ouvrage est cependant attribué à Dominique *Dailoglio*, violoniste et compositeur, par M. de Stæhlin, qui avait écrit les paroles de l'ouvrage. C'est donc par erreur qu'on l'a attribué à Araja, qui d'ailleurs était en Italie, où il était allé chercher des chanteurs. En 1755, il fit la musique de *Céphale et Procris*, le premier opéra russe qui ait été écrit. Après la représentation de cette pièce, l'impératrice fit présent au compositeur d'une zibeline estimée 500 roubles d'argent (2,000 francs). Le dernier opéra composé en Russie par Araja fut un drame russe pour le mariage du prince impérial Pierre Fédérowitz. Après avoir amassé de grandes richesses, il retourna en Italie en 1759, et se fixa à Bologne, où il vécut dans la retraite. Cependant il fut rappelé à Pétersbourg, en 1761, pour y écrire un nouvel opéra; mais, après l'assassinat de Pierre III, il retourna précipitamment dans sa patrie, et y finit ses jours vers 1770. Les derniers ouvrages d'Araja sont un oratorio intitulé : *La Natività di Gesù*, composé pour l'église des Oratoriens de Bologne, et le drame lyrique qui a pour titre *La Cimotea*.

ARAILZA (Rotonni n'). *Voy.* Rotonoi.

ARALDI (Michel), membre de la classe de physique et de mathématiques de l'institut national italien, établi par Napoléon I. Araldi était né à Bologne vers 1779. Il a donné, dans la première partie du deuxième volume de cet institut, une analyse de la théorie du son de Laplace et de Biot, sous le titre de *Esame di un articolo della teoria del suono, presentato ai 15 di gennaio* 1808.

ARANAY (...), prêtre et compositeur espagnol, fut maître de chapelle à Cuença, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Il mourut vers 1780. On a de cet artiste en manuscrit de très-belle musique d'église écrite en général à huit parties réelles en deux chœurs. M. Geoffroy, colonel en retraite de l'armée française, qui a fait la guerre en Espagne depuis 1809 jusqu'en 1814, puis en 1823, a mis en partition une messe de cet artiste, que Cherubini trouvait admirable de style et de science.

ARANAZ (D. Pedro), prêtre et compositeur espagnol, né à Soria, dans la Vieille-Castille, obtint, dans les dernières années du dix-huitième siècle, la place de maître de chapelle de la cathédrale de Cuença, et mourut dans cette position, à un âge avancé, vers 1825. Au mérite de compositeur habile il unissait une grande instruction littéraire. Sa musique d'église se conserve à Cuença, à l'Escurial, et dans plusieurs autres églises d'Espagne. M. Eslava (*voy.* ce nom) a inséré dans sa *Lira sacra Hispana* (53e livraison) un offertoire à cinq voix sans accompagnement, et un *Laudate Dominum*, à six voix en deux chœurs, avec violons, cors et orgue, de la composition de ce maître. Aranaz est aussi auteur d'un Traité de contre-point et de composition dont il y a des copies manuscrites, et qui est estimé en Espagne.

ARANDA (Dell' Sessa n'), moine italien, qui vivait dans la seconde moitié du seizième siècle, est cité avec éloge par Prætorius (*Syntag. Mus.*, t. III, p. 243), comme compositeur de madrigaux. Il a publié : *Madrigali a quattro voci*, chez les fils d'Antonio Gardano, Venise, libro 1°, 1571, in-4°, oblong. C'est probablement le même recueil qui a été réimprimé à Helmstadt, en 1619, in-folio, avec un madrigal de Thomas Weelkes, musicien anglais.

ARANDA (Matheo de), musicien espagnol, que le Catalogue de la bibliothèque du roi de Portugal, Jean IV, indique comme auteur des deux ouvrages suivants : 1° *Tractado de Canto llano*; 2° *Tractado de Canto mensurabile y contrapuncto*; mais il ne fait pas connaître s'ils sont imprimés ou manuscrits.

ARANIEZ (Jean), compositeur espagnol, fit ses études musicales à Alcala de Hénarès, puis alla les achever à Rome, où il a publié *Primo e secondo libro de tonos y Villancicos a uno, dos, tres, et cautro voces*, 1624, in-4°.

ARASCIONE (. . .) compositeur piémontais, né à Novarre, vécut à Rome dans les dernières années du seizième siècle. Il s'est fait connaître par des *Laudi della Beata Maria Vergine a quattro voci*. Rome, 1600, in-4°.

ARAUCO (Raphael), violoniste milanais qui vécut dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, a fait imprimer, sous le voile de l'anonyme, un petit écrit intitulé : *Riflessioni d'un professore di violino sopra un discorso morale e politico intorno il teatro*. Sans nom de lieu et sans date. Le P. Zanoni, capucin, a fait réimprimer cette pièce polémique, avec des notes et deux lettres relatives au même sujet, à Lugano, chez Agnelli, 1783, in-4°. (Voy. *Dizion. di opere anonime e pseudonime di Scritt. italiani*, t. II. p. 437.)

ARAUXO ou **ARAUJO** (François de Correa o'), dominicain espagnol, issu d'une famille noble et ancienne, fut d'abord organiste de l'église collégiale de Saint-Salvador, à Séville, et recteur de la confrérie des prêtres de cette paroisse, puis professeur à Salamanque, et en dernier lieu évêque de Ségovie. Il mourut le 13 janvier 1663. Antonio pense qu'il était Portugais; mais d'autres écrivains assurent qu'il naquit en Espagne, M. Eslava dit que le nom de *Correa* est espagnol

et *Araujo* ou *Arauxo*, portugais. Il croit que ces deux noms réunis indiquent que ce musicien était d'origine portugaise par sa mère. Antonio cite un traité de musique de cet auteur (*in Biblioth. Hisp. Append.*, t. II, p. 322), sous ce titre : *Musica pratica y theórica de organo*, Alcala de Henarez, in-fol. Machado (*in Biblioth. Lusit.*, t. II. p. 136) lui attribue aussi un ouvrage intitulé : *Facultad orgonica*, Alcala, 1626, in-fol. Forkel et Gerber ont cru que ces deux titres indiquaient deux livres différents, mais je trouve dans le catalogue de la bibliothèque du roi de Portugal les deux titres cités par Antonio et Machado réunis en un seul, indiquant conséquemment un seul ouvrage qui est intitulé : *Tientos y discursos de mùsica prática y theórica intitulado Facultod orgánica* (Pièces et discours de musique pratique et théorique intitulés *Faculté orgonique*). M. Hilarion Eslava (*voy* ce nom), maître de chapelle de la reine d'Espagne D. Isabelle II, qui a trouvé dans la bibliothèque nationale de Madrid un exemplaire de cet ouvrage, et en donne l'analyse dans l'intéressante préface de son *Museo orgánico español* (Madrid, 1853, in-fol.), rapporte différemment le titre de l'ouvrage de *Correa y Araujo*, qui est simplement : *Tientos y discursos músicos, y Facultad orgánica.* On doit s'en rapporter à ce savant consciencieux. Les pièces d'orgue contenues dans ce recueil, dit M. Eslava, sont au nombre de soixante-dix. A la fin de l'ouvrage, Araujo se vante d'y avoir mis des choses nouvelles qui n'ont jamais été entendues. Bien que plusieurs de ces choses soient extravagantes, ajoute le même critique, on ne peut mettre en doute que l'auteur n'ait été artiste de génie et organiste d'un véritable mérite. Arauxo est auteur d'un autre traité de musique qui porte ce titre : *Casos morales de la música.* Il se trouve à la bibliothèque royale de Lisbonne, ainsi que quelques poésies du même auteur.

ARBEAU (Thoinot), nom sous lequel a été publié un livre singulier intitulé : *Orchésographie, et Traicté en forme de diologue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et protiquer l'honneste exercice des danses*, Langres, Jean de Preys, 1589, in-4° de 104 feuillets. Il y a des exemplaires de cet ouvrage sans date; il y en a d'autres aussi qui ne sont pas d'une seconde édition, mais dont on a changé le frontispice; ceux-ci ont pour titre : *Orchésographie, méthode et théorie en forme de discours et de tablature pour apprendre à danser, battre le tambour, en toute sorte et diversité de batteries, jouer du fifre et arrigot, tirer des armes et escrimer, avec autres honnêtes exercices fort convenables à la jeunesse*, etc. Langres, 1596, in-4°. Thoinot Arbeau est un pseudonyme; le véritable auteur de l'*Orchésographie* est Jean Tabourot, official de Langres, vers la fin du seizième siècle. On trouve dans son recueil beaucoup d'airs originaux français, et l'on y voit que la plupart de ces airs, après avoir servi pour la danse, ont été convertis en chansons, dont Tabourot donne les paroles.

ARBLAY (Mme Françoise d'), fille du docteur Burney, auteur d'une *Histoire générale de la musique* et de plusieurs autres ouvrages relatifs à cet art (*voy.* Burney), naquit à Londres, en 1757. Son éducation fut soignée, et de bonne heure elle montra un goût passionné pour la littérature, dans laquelle elle s'est fait un nom honorable. Son premier roman, *Evelina, ou l'Entrée d'une jeune personne dans le monde*, parut en 1777, et fut suivi de plusieurs autres ouvrages du même genre, qui ont obtenu de brillants succès. Miss Burney était âgée de vingt-deux ans lorsque la reine d'Angleterre lui fit offrir une place à la cour, qui fut acceptée; mais, après quelques années, sa santé s'étant dérangée, elle dut renoncer aux avantages de cette position et se retirer près de son père. En 1793 elle épousa le marquis d'Arblay, émigré français, et en 1802 elle suivit son mari à Paris, où elle demeura jusqu'en 1812 Burney était alors fort âgé; il sentait approcher sa fin et désirait revoir sa fille près de lui; Mme d'Arblay se rendit à ses désirs, et retourna à Londres, où elle se fixa. Elle y est morte vers 1842, dans un âge avancé. En 1832 cette dame a publié des Mémoires sur la vie et les ouvrages de son père, sous ce titre : *Memoirs of Dr. Burney;* Londres, 3 vol. in-8°. Cet ouvrage, plein d'intérêt par son sujet, est écrit d'un style élégant On en trouve des extraits dans le journal anglais de musique *The Harmonicon* (1832), et une analyse succincte en a été faite dans le 13e volume de la *Revue musicale*, p. 9. On ne peut reprocher à ce livre qu'une abondance de détails étrangers au sujet.

ARBUTHNOT (Le docteur Jean), médecin qui eut quelque célébrité sous le règne de la reine Anne, était fils d'un membre du clergé d'Écosse, allié de fort près à la noble famille de ce nom. Il fit ses études à l'université d'Aberdeen, et y prit ses degrés de docteur en médecine. Ayant été nommé médecin ordinaire de la reine Anne en 1709, il fut bientôt après reçu membre du Collége de médecine, et admis à la Société royale de Londres. Vers la fin de sa vie, il se retira à Hampstead, et y mourut le 27 février 1735. On a publié divers opuscules du docteur Arbuthnot sous ce titre : *Miscellaneous Works*, Glascow,

1751, 2 volumes in-8°. Outre ses talents comme médecin, ce docteur possédait des connaissances assez étendues en musique, et l'on a de lui diverses antiennes insérées dans un recueil publié par le docteur Croft en 1712. Ami sincère de Hændel et son partisan le plus chaud, il écrivit plusieurs pamphlets où il prenait vivement la défense de ce grand compositeur, dans les querelles qu'il eut à soutenir pour ses entreprises de théâtre : ces pièces ont été insérées dans le premier volume de ses *Miscellanées*. La première est intitulée : *Le Diable est déchaîné à Saint-James, ou Relation détaillée et véritable d'un combat terrible et sanglant entre madame Faustina et madame Cuzzoni, ainsi que d'un combat opiniâtre entre M. Broschi et M. Palmerini, et enfin de quelle manière Senesino s'est enrhumé, a quitté l'Opéra et chante dans la chapelle de Henley*. Peu de temps après, il écrivit un second manifeste à l'occasion des disputes de Hændel avec Senesino, sous ce titre : *l'Harmonie en révolte, épître à Georges-Frédéric Hændel, par Hurlothrumbo Johnson Esq.*

ARCADELT (Jacques), dont le nom est quelquefois orthographié *Archadet*, *Arkadelt*, *Harcadelt*, ou *Arcadet*, naquit dans les Pays-Bas vers les dernières années du quinzième siècle, ou au commencement du seizième. Walther (*in Musikalisches Lexikon*) dit qu'il fut élève de Josquin Després : cela n'est pas vraisemblable, car il ne paraît pas que Josquin dirigeât une école de musique à l'époque où Arcadelt aurait pu recevoir de ses leçons. Ce qui a pu donner lieu à cette supposition, c'est que plusieurs auteurs ont désigné, on ne sait pourquoi, ce musicien sous le nom d'*Arcadet Gombert*, ce qui l'a fait confondre avec Nicolas Gombert, véritablement élève de Josquin. Quoi qu'il en soit, Arcadelt fut un des plus savants musiciens de son temps. Vers 1536, il se rendit en Italie, et se fixa à Rome, où il devint maître des enfants de chœur de Saint-Pierre du Vatican; mais il n'occupa ce poste que depuis le mois de janvier 1539 jusqu'à la fin du mois de novembre de la même année. Le 30 décembre 1540 il fut agrégé au collége des chapelains chantres pontificaux; en 1544, il parvint au grade d'abbé camerlingue de la même chapelle, dignité qu'il conservait encore en 1549, comme on le voit par les journaux manuscrits de la chapelle pontificale. Une lacune qui existe dans ces journaux pendant les années 1550, 1551 et 1552, ne permet pas de donner avec précision la date de l'époque où il quitta la chapelle pour entrer au service du cardinal Charles de Lorraine, duc de Guise. On peut croire toutefois qu'il ne s'attacha au cardinal que lorsque celui-ci fut envoyé à Rome par la cour de France, en 1555, pour engager le pape Paul IV a entrer dans une alliance contre l'Autriche. La nouvelle situation d'Arcadelt le conduisit à Paris, où il termina vraisemblablement ses jours. Les compositions de cet auteur sont les suivantes : 1° Trois livres de messes à trois, quatre, cinq et sept voix; Paris, Adrien Le Roy, 1557. Un livre de trois messes, à quatre et cinq voix, a été réimprimé à Paris en 1583, in-4°; la première édition de ce recueil a pour titre : *Missæ tres Jacobo Arcadet Regio musico, et illustr. Cardinalis à Lotharingia sacello præfecto auctore, nunc primum in lucem editæ, cum quatuor et quinque vocibus, ad imitationem modulorum : Noe, Noe*, à quatre; *Ave Regina cœlorum*, à cinq; *Missa vulgaris Beatæ Virginis*, à quatre. Après ces messes, on en trouve une de Jean Mouton, et une autre d'André de Silva; Paris, Adrien Le Roy et Robert Ballard, 1557, in-fol. — 2° *Il primo libro de' madrigali a più voci*; Venise, 1538. Il paraît que cette première édition fut enlevée si promptement qu'il était déjà nécessaire d'en faire une deuxième en 1539; car on connaît des exemplaires qui ont pour titre : *Il primo libro de' madrigali d'Archadelt a quattro, con nuova gionta impressi*. A la fin du livre, on lit : *In Venetia, nella stampa d'Antonio Gardano, nell' anno del Signore M. D. XXXIX nel mese di mazo* (sic), *con privilegio che nessun posso ristampare*. Le recueil contient 53 madrigaux. Il y a des éditions de ce premier livre, publiées dans la même ville en 1541, 1545, 1550, 1551, 1552, 1556, 1560, 1568, 1581, 1603, 1606 et 1617, toutes in-4°. On en a une datée de Rome, 1542. Il y en a enfin une édition de Venise, Vinc. Bianchi, 1540. — 3° *Il secondo libro de' madrigali a quattro voci*, etc.; Venise, Antoine Gardane, 1539. La deuxième édition a été publiée chez Ant. Gardane, en 1560. Il doit y avoir d'autres éditions de ce second livre. — 4° *Il terzo libro de' madrigali et di altri eccellentissimi authori. Con la gionta di alcuni madrigali a voce mutata bellissimi a quattro voci* (sans nom de lieu ni d'imprimeur, et sans date). Il y a des exemplaires de cette édition qui ont un autre frontispice intitulé : *Il terzo libro de' madrigali novissimi d'Archadelt, a quattro voci, insieme con alcuni da Constantio Festa ed altri bellissimi a voci mudate* (sic); Venetiis, apud Hieronymum Scotum, 1539, in-4°. Ce livre contient 48 madrigaux. Une deuxième édition de ce livre a été publiée à Venise, chez Ant. Gardane, en 1556, in-4° obl. — 5° *Il quarto libro de' madrigali d'Archadelt*

a quattro voci, composti ultimamente, insieme con alcuni madrigali da altri autori, con ogni diligenza stampate et corrette. A la fin du livre on lit : *In Venetia, nella stampa d'Antonio Gardano*, 1539, in-4°. Ce livre contient 39 pièces. — 6° *Il quinto libro de' madrigali d'Archadelt á cinque voci*; ibid., 1556, in-4° obl. — 7° *Il primo libro de' madrigali d'Archadelt a tre voci, con la gionta di dodici Canzoni francesi et sei Motetti*; *Venezia, appresso di Francesco Gardano*, 1559, in-4 obl. Pitoni, dans ses notices manuscrites sur les contrapuntistes, fait l'éloge du style d'Arcadelt dans le genre madrigalesque, où il paraît avoir été fort habile. — 8° *L'excellence des chansons musicales*, Lyon, 1572. La deuxième édition de cet œuvre a paru dans la même ville, sous ce titre : *Excellence des chansons musicales, tant propre à la voix qu'aux instruments. Recueillies et revuës par Claude Goudimel, natif de Besançon*; Lyon, par Jean de Tournes, 1586, in-4 obl. Forkel (*Allgem. Litter. der Musik*, p. 130) et Lichtenthal (*Biografia di musica*, t. III, p. 170) ont rangé cet ouvrage parmi les livres théoriques, quoique ce ne soit qu'un recueil de chansons.

Les recueils de madrigaux et de motets de divers auteurs, qui renferment des pièces d'Arcadelt ont pour titres : 1° *Madrigali a quattro voci di Messer Claudio Veggio, con la gionta di sei altri di Archadelt della misura breve*; Venetiis, apud Hieronymum Scotum, 1540, in-4°. — 2° *Adriani Wigliar* (Willaert), *Cypriani de Rore, Archadelt et Johannis Gero, cantiones trium vocum; aliaque madrigalia trisona diversorum auctorum*; Venetiis, ibid., 1565, in-4°. — 3° *Motetti de la Simia excusum Ferrariæ, expensis et labore Johannis de Bulgat, Henrici de Campis, et Anthonii Hueher sociorum, Mense februarii, anno Domini* 1539, petit in-4° obl. — 4° *Selectissimæ nec non familiarissimæ cantiones ultra centum. Vario idiomate vocum, tam multiplicium quam etiam paucarum. Fugæ quoque ut vocantur, a sex usque ad duas voces : singulæ tum artificiose, tum etiam mire jucunditatis*; Augsbourg, Melchior Kriestein, 1540, in-4°. Ce recueil a eu pour éditeur Sigismond Salblinger. — 5° *Selectissimarum motectarum partim quinque partim quatuor vocum, D. Giorgio Forstero selectore. Imprimebat Johannes Petreius*; Norimbergæ, anno 1540, in-4°. — 6° *XI*[e] *livre contenant XXVII chansons nouvelles, à quatre parties en un volume et en deux.* Imprimées par Pierre Attaingnant et Hubert Jollet à Paris, 1542, petit in-4° obl. — 7° XII[e] livre contenant *XXX chansons nouvelles à quatre parties*, etc.; ibid., 1543, petit in-4° obl. — 8° *Piissimæ ac sacratissimæ Lamentationes Jeremiæ prophetæ, nuper a variis auctoribus compositæ, pluribus vocibus distinctæ : et nunc primum in lucem editæ*; Parisiis, Adr. Le Roy et Rob. Ballard (sans date), in-4°. La troisième et la huitième Lamentation de ce recueil sont composées par Arcadelt. — 9°. *Tertius liber* (Motectorum) *cum quatuor vocibus. Impressum Lugduni per Jacobum Modernum de Pinguento anno Domini* 1539, in-4° obl. — 10° *Tertius liber Motettorum ad quinque et sex voces. Opera et solertia Jacobi Moderni alias dicti Grand Jaques : in unum coactorum et Lugduni prope phanum divæ Virginis de Confort, ab eodem impressorum*, 1538, in-4° — 11° *Quartus liber etc., ibid.*, 1539, in-4°. — 12° *Canticum Beatæ Mariæ Virginis, quod Magnificat inscribitur; veto modis diversis auctoribus compositum : nunc primum in lucem editum. Lutetiæ apud Adrianum Le Roy et Robertum Ballard*, 1557, in fol. — 13° *Dixième livre de chansons à quatre parties composées par plusieurs autheurs;* Paris, Nicolas Duchemin, 1552, in-4° obl. Il y a onze chansons d'Arcadelt dans ce recueil. — 14° *Second livre de chansons nouvellement mises en musique par bons et sçavants musiciens, imprimées en quatre volumes, à Paris, de l'imprimerie d'Adrian Le Roy et Robert Ballard, imprimeurs du Roy. Rue Saint-Jean de Beauvais, à l'enseigne Sainte-Geneviève*, 1554, in-4°. Il n'y a qu'une seule chanson d'Arcadelt dans ce recueil (*Les yeux qui me sçurent prendre*); mais elle est remarquable par la grâce, pour le temps où elle fut écrite. — 15° *Tiers livre de chansons*, etc., *ibid.*, 1554, in-4° obl. Il y a 18 chansons d'Arcadelt dans ce recueil. Adrien Le Roy et Robert Ballard ont donné une deuxième édition du même livre en 1561, dans laquelle l'ordre des chansons a été changé. — 16° *Quart livre de chansons, etc.*, ibid., 1553, in-4° (contenant quatre chansons d'Arcadelt). Une autre édition de ce livre a été publiée par les mêmes, en 1561. — 17° *Sixième livre de chansons*, etc., ibid., 1556, in-4° (contenant *quatre* pièces d'Arcadelt). — 18° *Septième livre de chansons*, etc., ibid., 1557. — 19° *Huitième livre de chansons*, etc., ibid., 1557 (contenant cinq chansons d'Arcadelt). — 20° *Premier recueil des recueils, composé à quatre parties de plusieurs autheurs excellents*, ibid., 1567, in-4°. — 21° *Second livre du recueil des recueils*, etc., ibid., 1568. Il y a une première édition de ce livre publiée par les mêmes en 1564. — 22° Dans le recueil de pièces pour deux luths, publié à Anvers, chez Pierre Phalèse, en 1568, in-4°, sous ce titre : *Luculentum theatrum*

musicum: on trouve des pièces d'Arcadelt arrangées pour cet instrument.

ARCHANGELO, compositeur de musique d'église au seizième siècle, né à Lonato, vécut à Brixen, dans le couvent de Saint-Euphem, de l'ordre de Mont-Cassin. Possevin (*Apparat. Sac.*, t. I, p. 114) cite un de ses ouvrages sous ce titre : *Sacræ cantiones;* ce sont des motets pour le jour de Noël et la semaine sainte ; Venise, 1585.

ARCHESTRATE, musicien grec. On ignore le lieu de sa naissance et le temps où il a vécu; mais on sait qu'il avait écrit un *Traité sur les joueurs de flûte* (Athénée, liv. XIV, c. 9), qui n'est pas venu jusqu'à nous. Je ne sais où La Borde (qui cite Athénée), a pris qu'Archestrate était né à Syracuse et fut disciple de Terpion : il n'y a pas un mot de cela dans Athénée.

ARCHIAS, fameux joueur de trompette, né à Hybla, en Sicile, fut couronné aux jeux Olympiques, dans les Olympiades 97, 98 et 99. Pollux nous a conservé une épigramme d'Archias, dans laquelle il dédie une statue à Apollon, en reconnaissance de ce qu'il avait joué de la trompette pendant trois jours aux jeux Olympiques sans se rompre aucun vaisseau, quoiqu'il sonnât de toute sa force.

ARCHIER ou **ARCHER** (JEAN L'), contrapuntiste du seizième siècle, était né à Doulens, dans le Picardie, ainsi que le prouve une *Ordonnance pour le reiglement de l'hostel de Monseigneur le duc de Bourgoigne*, laquelle se trouve dans les archives du duché de Bourgogne qui ont été séparées de celles du duché de Brabant et transportées à Lille. Cette pièce se trouve au troisième volume des règlements de l'hôtel des ducs. On y voit que l'Archier fut au service du duc de Bourgogne; mais l'ordonnance ne porte point de date précise.

Un compte de dépenses relatives aux funérailles de François I[er], roi de France, en 1548, publié dans la *Revue musicale* (1832, n° 31, 243), prouve que maître Jean l'Archier ou Larcher était alors chantre de la chapelle et de la chambre. Il est vraisemblable que les avantages accordés alors aux musiciens de la cour de France l'avaient déterminé à quitter la musique du duc de Bourgogne; mais on n'a point encore découvert de document qui indique l'époque précise de ce changement de position. Le nom de l'Archer ne se trouve pas parmi les musiciens de la chapelle de François I[er], dans les comptes de 1532 et de 1533.

Il ne faut pas confondre Jean l'Archer ou l'Archier avec un autre musicien nommé *Pierre Archer*, qui figure dans un compte de la chapelle de François I[er], pour l'année 1532, tiré d'un manuscrit du seizième siècle, appartenant à la Bibliothèque impériale de Paris, et qui a été publié par Castil-Blaze, dans son livre intitulé : *Chapelle musique des Rois de France.* On voit par ce compte que les appointements de ce chantre de la chapelle étaient de 300 livres tournois, et qu'il avait eu cette année une gratification de 75 livres, en tout 375 livres tournois ou environ 1487 fr. 50 c. de notre monnaie ([1]), somme considérable pour cette époque. On trouve des spécimens du savoir de *l'Archier* dans les *Sacr. Cant. quinque vocum*, publiés à Anvers par Tilman Susato, en 1546 et 1547.

ARCHILOQUE, poëte et musicien grec, né à Paros, l'une des Cyclades, paraît avoir vécu entre la quinzième et la trente-septième olympiade. Il était fils de Télésicle et d'une esclave nommée *Enipo.* Doué de talents extraordinaires, la bonté de son cœur n'égalait pas malheureusement la beauté de son esprit, et lui-même a pris soin de nous instruire de plusieurs circonstances de sa vie qui font peu d'honneur à son caractère et à ses mœurs. Sa plume était redoutable à ses ennemis et même à ses amis, qu'il déchirait par amusement : tant de licence détermina les Lacédémoniens à lui interdire l'entrée de leur pays et à défendre la lecture de ses ouvrages. Il fut tué dans un combat, on ne sait à quelle occasion, par un certain Callondas, surnommé Corax, qui ne commit ce meurtre que pour conserver sa vie. Les inventions que Plutarque (*De Musica*) attribue à Archiloque sont : 1° *le rhythme des trimètres;* 2° *le Passage d'un rhythme dans un autre d'un genre différent;* 3° *la Paracataloge* (désordre dans l'arrangement des sons et dans le rhythme); 4° *la manière d'adapter à tout cela le jeu des instruments à cordes;* 5° *les épodes;* 6° *les tétramètres;* 7° *le rhythme procritique;* 8° *le prosodiaque;* 9° *l'élégie;* 10° *l'extension de l'iambique jusqu'au péan épibate;* 11° *celle de l'héroïque jusqu'au prosodiaque et au crétique;* 12° *l'exécution musicale des vers iambiques, dont les uns ne font que se prononcer pendant le jeu des instruments et dont les autres se chantent.*

ARCHYTAS, philosophe pythagoricien, naquit à Tarente, dans la Grande-Grèce (aujourd'hui le royaume de Naples), et fut le contemporain de Platon, avec qui il se trouva à la cour de Denys, tyran de Syracuse. Ce fut lui qui sauva la vie à ce philosophe, que Denys voulait faire mourir, par une lettre qu'il écrivit à ce prince. Porphyre

([1]) Par une ordonnance du 8 mars 1533, sur les monnaies, la valeur de la livre tournois avait été fixée à 3 fr. 70 c.

et Théon de Smyrne disent qu'il a écrit un traité sur les harmoniques et un autre sur les flûtes : ces deux ouvrages sont perdus.

ARCIERO (ALUISE, ou LOUIS), organiste de premier orgue de l'église Saint-Marc, de Venise, était né dans cette ville vers la seconde moitié du quinzième siècle, car la forme de son prénom n'était en usage que dans le dialecte vénitien. Arciero succéda dans sa place à Baptiste Bartolamio, le 21 février 1518, et l'occupa jusqu'à la fin d'octobre 1530. On ne connaît jusqu'à ce moment aucune composition sous le nom d'Arciero.

ARCONATI (Le Père), né à Sarzano, vers 1610, entra fort jeune dans l'ordre des cordeliers appelés *Mineurs conventuels*. Après avoir fait de bonnes études musicales, il écrivit pour l'église une grande quantité de messes, de vêpres, et d'autres morceaux de musique qui se trouvent en manuscrit dans la bibliothèque du couvent de Saint-François, à Bologne. Nommé maître de chapelle de ce couvent en 1653, il succéda dans cette place au P. Guido Montalbani; mais il ne la garda que peu d'années, car il mourut en 1657 : son successeur fut le P. François Passerini.

ARDALE, joueur de flûte, était fils de Vulcain, selon Pausanias, et naquit à Trézène, ville de Péloponèse. Plutarque (*De Musica*) dit qu'il réduisit en art la musique pour les flûtes. Pline (lib. VII, c. 56) attribue à un Trézénien, qu'il nomme *Dardanus*, la manière d'accompagner le chant par les flûtes (*Cum tibiis canere voce Træzenius Dardanus instituit*) : ce passage semble se rapporter à Ardale ; c'est pourquoi Méziriac et le Père Hardouin ont remarqué qu'il fallait substituer *Ardalus* à *Dardanus*, dont aucun autre écrivain de l'antiquité ne parle. Il y a dans le Banquet des Sept Sages de Plutarque un Ardale de Trézène, joueur de flûte et prêtre des Muses; mais il ne faut pas le confondre avec celui-ci, qui est beaucoup plus ancien.

ARDANAZ (PEDRO), prêtre et compositeur espagnol, fut maître de chapelle de l'église primatiale de Tolède, depuis le 16 juin 1674, et conserva cette position jusqu'au 11 décembre 1706, où il mourut. Quelques messes et motets de sa composition se conservent dans les archives de l'église de Tolède et à l'Escurial.

ARDEMANIO (JULES-CÉSAR), compositeur milanais, maître de chapelle et organiste de l'église Sainte-Marie *della Scala* et de *Santa-Fedele*, à Milan, mourut dans cette ville en 1650. On a de lui des *Motets* imprimés à Milan en 1616, des *Faux-Bourdons*, publiés en 1618, et l'ouvrage intitulé : *Musica a più voci con basso per l'organo, concertata in occasione d' una pastorale alludente alla venuta di S. Carlo*. Milano, 1628, in-4°.

ARDITI (Le marquis MICHELE), savant archéologue et amateur de musique, naquit le 29 septembre 1745, à Presicca, dans la terre d'Otrante, au royaume de Naples. Après avoir fait de brillantes études au séminaire de Lecce, puis à l'université de Naples, il se livra avec succès à la profession d'avocat, et se fit connaître par de bons ouvrages sur des sujets d'archéologie qui le firent entrer dans l'académie d'Herculanum, dans la Société des sciences, lettres et beaux-arts, et dans plusieurs autres sociétés savantes de Naples, de Rome et du Danemark. En 1807 il fut nommé directeur général du musée royal *Borbonico*, et dix ans plus tard il eut la charge de surintendant des fouilles d'antiquités dans le royaume de Naples. Ses travaux scientifiques ne l'empêchèrent pas de se livrer avec ardeur à la culture de la musique, qu'il avait étudiée dans sa jeunesse, sous la direction de Jomelli. Ses productions dans cet art consistent en un opéra sérieux, l'*Olimpiade* de Métastase, beaucoup de cantates religieuses et profanes, une multitude d'airs détachés avec orchestre ou clavecin, plusieurs symphonies (ouvertures), sonates de piano, et beaucoup de motets composés pour diverses églises de Naples. Commandeur ou chevalier de plusieurs ordres, comblé d'honneurs et généralement estimé, le marquis Arditi mourut le 23 avril 1838, à l'âge de quatre-vingt-treize ans, laissant au Musée royal son médailler, beaucoup d'inscriptions et d'objets antiques; à la bibliothèque *Borbonica* sa collection de manuscrits, et au collége royal de musique ses propres ouvrages et beaucoup de compositions autographes des maîtres les plus célèbres.

ARDITI (LOUIS), violoniste et compositeur, né à Crescentino, près de Verceil, dans le Piémont, a fait ses études musicales au Conservatoire de Milan, et a commencé à se faire connaître dans les concerts en 1839. En 1841, il a fait exécuter au Conservatoire l'opéra de sa composition intitulé : *I Briganti*. En 1851, il voyageait en Amérique et à la Havane, pour y donner des concerts. On a publié de cet artiste : *Sestetto di bravura per due violini, due viole, violoncello et contrabasso*. Milano, Ricordi, ainsi que des duos pour deux violons, ou piano et violon, sur des motifs d'opéras.

ARDORE (Le prince d'). *Voyez* MILANO (JACQUES FRANÇOIS).

ARENA (JOSEPH), compositeur napolitain, né au commencement du dix-huitième siècle, a mis en musique *Achille in Sciro*, représenté à Rome en 1738, *Tigrane*, à Venise, 1741 ; *Ales-*

sandro in Persia, à Londres, 1741, *Farnacs*, à Rome, 1742. Il a laissé en manuscrit un ouvrage élémentaire intitulé : *Principi per cembalo o organo*.

ARENBERG (***), écrivain allemand, qui n'est connu que par une dissertation latine sur la musique des anciens, insérée dans le neuvième volume des *Miscellanées* de Leipsick.

ARESTI, ou **ARRESTI** (Jules-César), né à Bologne, vers 1630, fut élève d'Ottavio Vernizzi, organiste de l'église Saint-Pétronne de cette ville, à qui il succéda. Il fut un des premiers membres de l'Académie des philharmoniques de Bologne, fondée en 1666, et obtint trois fois l'honneur d'en être le prince (président), en 1671, 1686 et 1694. Aresti a fait imprimer de sa composition : 1° *Messa e vespro della B. V. M. a otto voci*; Bologna, 16.., in-4°.— 2° *Messa a tre voci con sinfonie*; ibid. — 3° *Salmi cinque a quattro voci*; Venise, 1664, in-4°.— 4° *Gare musicali, salmi a cappella a quattro voci*, avec quelques psaumes à quatre voix de Cazzati, maître de chapelle de Saint-Pétronne. Aresti écrivit contre ce même Cazzati, qui était en possession de son emploi de maître de chapelle depuis 1657, et fit une critique sévère du *Kyrie* d'une messe à cinq voix placée dans l'œuvre 17° de ce maître. Une lutte violente s'établit à cette occasion entre les deux artistes, qui publièrent plusieurs pamphlets remplis d'expressions amères et d'injures. *Voy*. Cazzati.

ARESTI (Floriano), organiste de l'église métropolitaine de Bologne, et académicien philharmonique, naquit à Bologne vers la fin du dix-septième siècle. On connaît de lui les opéras suivants : 1° *Crisippo*, à Ferrare, en 1711. — 2° *Inganno si vince*; Bologne, 1710.— 3° *Enigma disciolta*, en 1710, à Bologne. — 4° *Costanza in cimento colla crudeltà*, à Venise, en 1712. — 5° *Il trionfo di Pallade in Arcadia*, à Bologne, en 1716. Fantuzzi (*Scrittori bolognesi*) dit qu'Aresti a cessé de vivre avant 1719, ou au plus tard dans le cours de cette année.

ARETIN (Gui). *Voy*. Gui.

ARETIN (Christophe, baron d'), homme savant et distingué dans les sciences, les arts et la littérature, né le 2 décembre 1773, à Ingolstadt, fut nommé conseiller de cour à Munich en 1793. En 1795, on l'envoya comme commissaire à Wetzlar; en 1799, il fut fait conseiller de la direction provinciale auprès de la députation de droit public, à Munich, et en 1804, bibliothécaire de la cour. C'était un pianiste habile et un compositeur de quelque mérite. On a de lui une messe et une symphonie qui ont été exécutées par l'orchestre de la cour, et qui ont obtenu beaucoup de succès. Il a fait imprimer en 1810, par le procédé lithographique, deux recueils de chansons allemandes de sa composition, sous le nom d'Auguste *Renati*. Le baron d'Aretin est mort à Munich en 1822. *Voy*. la *Bavière savante* de Kl. Bader, t. I, p. 35.

ARETINO. *Voy*. Appoloni.

ARETINUS, nom sous lequel GUI ou GUIDO d'Arezzo est souvent désigné par les anciens auteurs.

ARETINUS (Paul), musicien au service du duc de Ferrare et compositeur de musique d'église, qui vivait dans la seconde moitié du seizième siècle, est connu par les ouvrages dont voici les titres : 1° *Responsoria hebdomadæ sanctæ, ac Natalis Domini, Te Deum et Benedictus quatuor voc.*, Venise, 1547.— 2° *Sacra responsoria, tum natali Domini, tum jovis, veneris, ac sabbati sancti diebus dici solita, nunc primum a D. Paulo Aretino sub musicis edita rhythmis, atque ab eodem summa recens cura, diligentiaque castigata*; *Venetiis, apud Hieronymum Scotum*, 1544, in-4°. Une deuxième édition de cet ouvrage a été publiée à Venise, en 1574, in-4°. Il est vraisemblable que le nom d'*Aretinus* ne fut donné à ce compositeur que pour désigner sa patrie, qui était Arezzo, ville de la Toscane; son véritable nom de famille est inconnu, et *Paulus* n'est que son prénom.

AREVALO (Faustino), écrivain espagnol qui n'est connu que par l'ouvrage suivant : *Hymnodia Hispanica ad cantus latinitatis, metrique leges revocata et aucta. Præmittitur dissertatio de Hymnis ecclesiasticis, eorumque correctione, atque optima constitutione. Romæ, ex typographia Salomonianæ ad divi Ignatii*, 1784, in-4°. Je présume que cet auteur est un des jésuites espagnols réfugiés à Rome après leur expulsion de l'Espagne.

ARGENTILL (Charles d') ou d'Argentilly, contemporain d'Arcadelt, fut, comme lui, chanteur et compositeur de la chapelle pontificale, dans la première moitié du seizième siècle. L'abbé Baini le range parmi les musiciens flamands qui brillèrent alors en Italie; mais il est plus vraisemblable qu'il était de la Picardie, où il existe des familles de ce nom. On trouve quelques motets de cet auteur dans les recueils publiés en Italie antérieurement à 1550.

ARGENTINI (Étienne), moine, bachelier en théologie et maître de chapelle de l'église Saint-Étienne, à Venise, naquit à Rimini vers 1600. Il a fait imprimer : 1° *Missæ trium vocum*; Venise, 1638. — 2° *Salmi concertati*, ibid. 1638.

ARGIES (Gauthier d'), poëte et musicien du treizième siècle, était de la maison d'Argies en Picardie. Le manuscrit de la Bibliothèque impé-

riale coté 7222, contient vingt et une chansons notées de sa composition.

ARGILIANO (Royer), compositeur, né à Castro-Nuovo, dans l'île de Corse, vivait au commencement du dix-septième siècle. On connaît sous son nom : *Responsori per la settimana santa, Messa e Vespro per il Subato santo.* Venezia, Amadino, 1612, in-4°.

ARGYROPYLE (Jean), littérateur et musicien grec, naquit à Constantinople en 1404. A l'époque où Amurat II fit le siége de cette ville, il s'en éloigna, et alla s'établir à Florence, en 1430. Il y donna des leçons de sa langue maternelle. La peste ayant ravagé l'Italie, Argyropyle en fut atteint, et il mourut à Rome en 1474, à l'âge de soixante-dix ans. Il a laissé un volume de chants à voix seule, sous le titre de *Monodia*, que Gérard Vossius assure exister dans la Bibliothèque du roi de France (*De Hist. Græc.*, lib. IV, p. 493); mais je ne l'y ai point trouvé.

ARIANUS (Jean-T.), écrivain du seizième siècle, a publié un livre intitulé : *Isagoge musicæ poeticæ*, Erfurt, 1581, in-4°. On n'a aucun renseignement sur cet auteur, cité par Blankenburg dans ses additions à la théorie des beaux-arts de Sulzer.

ARIBON, scolastique, qu'il ne faut pas confondre avec l'évêque de Frisingue du même nom, naquit probablement dans les Pays-Bas, vers le milieu du onzième siècle; car il a dédié un traité de musique dont il est auteur à Ellenhard, évêque de Frisingue, mort en 1078 (*Vid. C. Meichelbeck in Hist. Frising.*). L'ouvrage d'Aribon, intitulé *Musica*, est une sorte de commentaire sur quelques points de la doctrine de Gui d'Arezzo : l'abbé Gerbert l'a inséré dans sa collection des écrivains ecclésiastiques sur la musique (t. II, p. 197-229). La préface avait été déjà publiée par le P. Pez (*Thes. anecd.*, t. VI p. 222). Une des parties les plus utiles de l'ouvrage d'Aribon est celle qui a pour titre : *Utilis expositio super obscuras Guidonis sententias*. Les passages dont il s'agit sont tirés du micrologue de Gui; Aribon aurait pu en augmenter la liste, car le moine d'Arezzo est certes un des écrivains sur la musique du moyen âge les moins intelligibles; ajoutons que sa latinité est fort incorrecte et abonde en barbarismes. Le livre d'Aribon nous fournit encore une indication qui mérite d'être remarquée dans le chapitre de son livre qui a pour titre : *De distinctionibus cantuum, et cur finales dicantur ac superiores.* Il y cite un passage de Gui qui n'existe ni dans les ouvrages de ce moine, publiés par l'abbé Gerbert dans sa collection des écrivains ecclésiastiques sur la musique, ni dans les manuscrits de la Bibliothèque royale de Paris que j'ai consultés, ni dans le mien, ni enfin dans aucun de ceux que j'ai examinés, ce qui semblerait indiquer que nous n'avons pas tous les écrits de Gui d'Arezzo, ou du moins qu'il y a des lacunes dans ceux qui sont venus jusqu'à nous. Voici, au reste, le passage dont il s'agit : *Quamvis principia, præsertim tamen fines distinctionum sunt considerandi, qui præcipue debent finales repetere, ut dominus Guido dogmatizat dicens :* « Item ut ad « principalem vocem, id est, finalem pene omnes distinctiones currant; hoc tamen rarius « invenitur, quam crebrius. » *Voy.* Gui d'Arezzo.

ARIETTO (Simon), célèbre violoniste qui vivait au commencement du dix-septième siècle, naquit à Verceil. Après avoir été pendant quelque temps au service du duc de Mantoue, il revint dans sa ville natale, et de là passa à la cour du duc de Savoie, en 1630. Arietto est le premier violoniste qui soit mentionné comme virtuose dans l'histoire de cet instrument. Il eut deux fils, François et Simon, qui, quoique fort habiles sur le violon, n'égalèrent point leur père.

ARIGONI (Jean-Jacques), compositeur du dix-septième siècle, et membre de l'Académie *Fileutera*, dans laquelle il était connu sous le nom de *l'Affettuoso*, a publié à Venise, en 1623, des madrigaux à deux et trois voix, de sa composition. On connaît aussi du même auteur : *Concerti da camera;* Venise, 1635. On trouve des madrigaux composés par Arigoni dans l'ouvrage qui a pour titre : *Madrigali del signor cavaliere Anselmi, nobile di Treviso, posti in musica da diversi eccellentissimi spiriti, a tre, tre, quattro e cinque voci, con il basso continuo. Stampato dal Gardano in Venetia. Apresso Bartolomeo Magni*, 1624.

ARION, poëte et joueur de cithare, né à Méthymne, dans l'île de Lesbos, fut, dit Hérodote, l'inventeur du dithyrambe, et composa plusieurs hymnes fameux. Le même historien et Aulu-Gelle, d'après lui, disent qu'il acquit de grandes richesses par la beauté de son chant et de ses vers, dans un voyage qu'il fit en Italie et en Sicile. Ce fut au retour de ce voyage que, s'étant embarqué pour aller à Corinthe sur un vaisseau de cette ville, les matelots, tentés par ses richesses, prirent la résolution de le jeter à la mer. En vain il s'efforça de les fléchir; tout ce qu'il put obtenir fut qu'avant de se précipiter dans les ondes il prendrait sa lyre, et chanterait quelques élégies. On connaît le récit d'Aulu-Gelle et des poëtes, qui ont dit qu'un dauphin, attiré par le charme de sa voix, le reçut sur son dos, et le porta jusqu'au cap Ténare (aujourd'hui cap Matapan), dans le Péloponèse. On dit aussi

qu'Arion fut inventeur des chœurs et des danses en rond : quelques-uns prétendent que cette invention est due à Lasus.

ARIOSTI (Attilio), dominicain, naquit à Bologne vers 1660, et s'adonna de bonne heure à l'étude de la musique. Il paraît qu'il obtint une dispense du pape qui l'exemptait des devoirs de son état, et lui permettait de se livrer à la composition des ouvrages de théâtre. Après avoir terminé ses études, il écrivit pour le théâtre de Venise, en 1686, l'opéra de *Dafne*, de Zeno. Deux ans après, il fut nommé maître de chapelle de l'électrice de Brandebourg. L'anniversaire du mariage du prince Frédéric de Hesse-Cassel avec la fille de l'électrice donna lieu, en 1600, à des fêtes brillantes, où l'on représenta un intermède d'Ariosti, intitulé la *Festa d'Imenei*, à la maison de plaisance de la princesse, près de Berlin. Dans cet ouvrage, ainsi que dans ceux qui lui succédèrent immédiatement, Ariosti imita servilement le style de Lulli ; mais dans son opéra d'*Atys* il changea de manière, et se rapprocha de celle d'Alexandre Scarlatti, sans pouvoir jamais en avoir une qui lui fût propre. Au bout de quelques années de séjour à Berlin, il reçut une invitation pour se rendre à Londres, où il arriva en 1716 : il y obtint des succès brillants dans son *Coriolan* et dans *Lucius Verus* : on en imprima même les partitions entières, distinction jusqu'alors sans exemple en Angleterre. Mais, à l'arrivée de Hændel dans ce pays, ses rivaux Bononcini et Ariosti perdirent la faveur du public, et leurs compositions disparurent devant les œuvres de ce grand musicien. Ariosti finit par tomber dans un état voisin de la misère, et fut obligé de publier par souscription, en 1728, un livre de cantates de sa composition, qu'il dédia au roi Georges Ier. Heureusement ces sortes d'entreprises sont ordinairement couronnées par le succès en Angleterre : celle-ci produisit un bénéfice de près de mille livres sterling. Peu de temps après, Ariosti partit pour l'Italie, et se retira à Bologne. On ignore l'époque de sa mort.

A ses talents comme compositeur Ariosti joignait le mérite d'être bon violoncelliste et habile exécutant sur la viole d'amour. A la sixième représentation de l'*Amadis* de Hændel, il exécuta un morceau sur la viole d'amour, instrument alors inconnu en Angleterre, et le charme de l'instrument joint à son talent excita un enthousiasme général. Il était d'un caractère doux et affable, mais c'était un homme de peu de génie. Voici la liste de ses compositions connues : 1° *Dafne*, en un acte ; 1696. — 2° *Erifile*, Venise, 1697.— 3° *la Madre de' Maccabei*, à Venise, en 1704. — 4° *La Festa d'Imenei* ; Berlin, 1700 ; — 5° *Atys* ; Lutzenbourg, 1700 ; — 6° *Nabucodonosor*, Vienne, 1706. — 7° *La più gloriosa fatica d'Ercole* ; Bologne, 1706. — 8° *Amor tra nemici* ; Vienne, 1708. — 9° *Ciro* ; Londres, 1721. — 10° Le premier acte de *Mucius Scevola* ; ibid., 1721. — 11° *Coriolan* ; ibid., 1723. — 12° *Vespasien*, ibid., 1724. — 13° *Artaserse* ; 1724. — 14° *Dario* ; ibid., 1725. — 15° *Lucius Verus* ; Londres, 1726. — 16° *Tenzone* ; ibid., 1727. — 17° *Cantates, and a collection of lessons for the viol d'amore* ; Londres, 1728. — 18° *S. Radegonda, regina di Francia ; oratorio*, 1693.

ARISTIAS, musicien athénien, a écrit un *Traité des Cytharèdes* (Athénée, liv. XIV, c. 4.), qui n'est pas venu jusqu'à nous.

ARISTIDE QUINTILLIEN, l'un des auteurs grecs dont les écrits sur la musique sont parvenus jusqu'à nous, est plus connu par son livre que par les circonstances de sa vie. On ignore et le lieu et la date de sa naissance. Meibomius a cru devoir la fixer à la deux cent vingt-quatrième olympiade, sous le règne d'Adrien, époque où vivait Plutarque ; mais, d'après la doctrine qu'il a exposée dans son ouvrage, et qui est celle de la plus ancienne école grecque, d'après la pureté de son style, enfin d'après sa dévotion aux dieux du paganisme, l'abbé Requeno (*Saggi sul ristabilmento dell' arte armonica*, t. I, p. 2, c. 10) conclut qu'il a vécu sous le règne d'Auguste, ou au commencement du suivant. Quoi qu'il en soit, il est certain qu'il est postérieur à Cicéron, car il cite cet orateur dans son traité de musique : Ὅπερ πολλούς τε ἄλλους ἔλαθε, καὶ τὸν ἐν τοῖς Κικέρωνος τοῦ Ῥωμαίου πολιτικοῖς τὰ κατὰ μουσικῆς ῥηθέντα. (*Voy.* Arist. Quint. ex edit. Meib., lib. 2, p. 70.) Meibomius conjecture aussi qu'Aristide Quintillien vécut antérieurement à Ptolémée, parce qu'il parle du système des treize modes, établi dès le temps d'Aristoxène, et qui fut ensuite porté jusqu'à quinze, sans faire aucune mention de la réduction du système à sept modes, qui fut faite plus tard par Ptolémée. Cette considération ne paraît pas concluante ; mais il y a d'autres motifs pour croire qu'Aristide Quintillien est antérieur à Ptolémée : Meibomius ne les a pas aperçus. Il est, au reste, remarquable qu'aucun auteur de l'antiquité n'a parlé de cet écrivain.

L'ouvrage d'Aristide n'a qu'un titre général qui en indique peu la nature : ce titre est Περὶ Μουσικῆς (*Sur la musique*). Ce traité est divisé en trois livres : on le considère avec raison comme ce qui nous reste de plus clair et de plus satisfaisant sur la musique des Grecs, bien qu'il soit plutôt théorique que pratique, ainsi que la plupart des traités de l'art musical qui nous sont

venus de l'antiquité. A l'égard de la doctrine exposée par Aristide, sous le rapport de la division de l'echelle musicale, elle est conforme à la théorie des nombres de Pythagore. Je crois donc que le P. Martini s'est trompé sur le sens des paroles de cet auteur, lorsqu'il a dit qu'Aristide a divisé dans le premier livre de son ouvrage le ton en deux demi-tons égaux, mais qu'il se conforme à la doctrine de Pythagore dans le troisième livre (1). Voici le texte grec : Λόγον δέ φημι, τὴν πρὸς ἄλληλα κατ' ἀριθμὸν θέσιν. Ἄλογα δὲ, ὧν οὐδεὶς πρὸς ἄλληλα λόγος εὑρίσκεται. Τοῦ μὲν οὖν διὰ τεσσάρων λόγος ἐστὶν ἐπίτριτος. Τοῦ διὰ πέντε, ἡμιόλιος. Τοῦ δὲ διὰ πασῶν, ὁ διπλασίων. Τόνος δὲ, ὁ ἐπόγδοος : *J'appelle raison les rapports qu'ils ont* (les intervalles) *entre eux selon le nombre. Les* (intervalles) *irrationnels sont ceux dont on ne peut rendre raison. C'est ainsi que la quarte est dans le rapport de* 3 : 4 (ratio supertertia); *que celui de la quinte est de* 2 : 3 (ratio sesquialtera); *celui de l'octave, de* 1 : 2 (ratio dupla); *et que celui du ton est de* 8 : 9 (ratio superoctava). Il est évident que le P. Martini n'a pas donné assez d'attention au sens de ce passage. Il est vrai qu'Aristide Quintillien ajoute plus loin : Ἔτι δὲ αὐτῶν ἃ μὲν ἐστιν ἄρτια, ἃ δὲ περιττά. Ἄρτια μὲν, τὰ εἰς ἴσα διαιρούμενα, ὡς ἡμιτόνιον καὶ τόνον· περιττὰ δὲ, τὰ εἰς ἄνισα, ὡς αἱ γ' διέσεις, etc. : *Ensuite il en est* (des intervalles) *qui sont pairs, et d'autres impairs. Les intervalles pairs sont ceux qui peuvent être divisés également, comme le demi-ton et le ton ; les impairs, ceux qui se divisent inégalement, comme les dièses ternaires*, etc. Mais l'auteur a eu en vue, dans ce passage, certaine classification des intervalles plutôt que la loi de leurs proportions. Tout le reste de l'ouvrage prouve d'ailleurs que la doctrine de Pythagore était celle qu'Aristide avait adoptée. Je ne dois pas oublier de dire qu'Aristide Quintillien a exposé d'une manière plus claire qu'aucun autre auteur les principes du rhythme de l'ancienne musique grecque.

Le texte du traité de musique d'Aristide Quintillien a été publié par Meibomius, dans le deuxième volume de sa collection intitulée : *Antiquæ musicæ auctores* (Amsterdam, Elzévier, 1652, 2 vol. *in*-4°); il y a joint une version latine et beaucoup de notes critiques et grammaticales. Le manuscrit dont il se servit pour cette publication avait appartenu à Joseph Scaliger, et était ensuite passé dans la bibliothèque de Leyde : il lui fut communiqué par Daniel Hensius. Meibomius dit dans sa préface qu'il confronta ce manuscrit avec deux autres, l'un de la bibliothèque du collége de la Madelaine, à Oxford, l'autre de la Bibliothèque Bodléienne, collationné par Gérard Langbain ; enfin, Saumaise lui envoya de Paris divers passages rectifiés, ainsi que des exemples de notation tirés des manuscrits 2455 et 2460 in-fol. de la Bibliothèque du Roi, à Paris, et Allacci lui envoya aussi de Rome les mêmes passages et les mêmes exemples de notation qu'il avait copiés dans un manuscrit de la Bibliothèque Barberinne. L'identité des textes dans les bons manuscrits aurait dû éclairer Meibomius sur la nécessité de les étudier avec soin pour en saisir le sens ; mais, arrêté en plus d'un endroit par des difficultés qu'il ne pouvait surmonter, il se persuada légèrement que ces passages avaient été corrompus par les copistes, et il leur substitua des corrections qui sont autant d'erreurs. *Ces manuscrits* (dit-il) *se rapportent de telle sorte l'un à l'autre, qu'il n'est pas difficile de voir qu'ils découlent tous de la même source* (1). Et dans un autre endroit il dit aussi : *Tous ces manuscrits ne m'ont servi qu'à me prouver que partout où il y a des fautes, elles sont anciennes* (2). Préoccupé de l'idée de ces fautes prétendues, il a changé le sens de plusieurs phrases importantes, et a substitué à un exemple curieux d'une notation très-ancienne de la musique grecque, les signes plus modernes de la notation d'Alypius. Il faut lire, sur ces altérations du texte d'Aristide Quintillien par Meibomius, les remarques fort savantes que Perne a fait insérer dans le troisième volume de la *Revue musicale* (p. 481-491).

Il n'est pas inutile de relever ici une inadvertance singulière échappée à Clavier dans l'article sur Aristide Quintillien, qu'il a donné dans la *Biographie universelle* de Michaud. Ce savant dit que l'édition du livre de cet écrivain donnée par Meibomius est la meilleure : il avait oublié qu'il n'y en a pas d'autre. On assure que M. Vincent, de l'Académie des inscriptions et belles-lettres de l'Institut de France, travaille à une traduction de l'ouvrage d'Aristide Quintillien, qui

(1) « In quanto alla dottrina, ossia teorica della musica, « abbenchè nel primo libro egli faccia parola della divi- « sione del tuono in due semituoni uguali, e dei diesis « trientali e quadrantali, così pure, secondo il sistema « di Aristosseno, parli delle differenze, non già delle pro- « porzioni degl' intervalli, ciò non ostante nel decorso « dell' opera, al libro terzo, parlando di proposito degl' « intervalli, egli s' conforma al sistema Pittagorico. » (*Martini, Stor. della musica*, t. III, c. 2, p. 316.)

(1) Quippe ita inter se conveniunt, ut ab uno omnia manasse non difficulter perspiciatur. (M. Meibom. in not. ad Arist. Quint., p. 234.)

(2) Ab his ferme alia ratione non sum adjutus, quam quod sua auctoritate vetera ubique menda esse confirmarent. (*M. Meibom. in præfat. lectori benevolo.*)

ne peut manquer d'intéresser le monde érudit.

ARISTOCLÈS, écrivain grec sur la musique, cité par Athénée (lib. XIV, c. 4), n'est connu que par ce qu'en dit ce compilateur. Il avait composé un *Traité sur les Chœurs*, et un autre *sur la Musique*, qui ne sont pas venus jusqu'à nous.

ARISTOCLIDE, fameux joueur de flûte et de cithare, descendant de Terpandre, fut le maître de Phrynis. (*Voy.* ce nom.) Il vivait du temps de Xerxès.

ARISTONIQUE, musicien grec, né à Argos, demeurait dans l'île de Corfou, et fut contemporain d'Antiochus. Ménechme, cité par Athénée, dit que l'art de jouer de la cithare simple lui est dû. (Voy. *Athénée*, liv. 14, c. 9.)

ARISTOTE, le plus célèbre et le plus savant des philosophes grecs, naquit à Stagyre (maintenant *Libanova*), ville de la Macédoine, dans la première année de la quatre-vingt dix-neuvième olympiade. Nicomaque, son père, était médecin du roi Amintas, aïeul d'Alexandre. A l'âge de dix-sept ans, il passa sous la discipline de Platon, dont il suivit les leçons pendant près de vingt ans. Après la mort de son maître, Aristote quitta l'Académie pour se rendre auprès de Philippe, qui lui confia l'éducation d'Alexandre. Le philosophe avait atteint sa quarante-septième année, lorsque le fils de Philippe monta sur le trône de la Macédoine : après cet événement, Aristote retourna à Athènes, où il enseigna au lycée pendant treize ans. Sa faveur auprès de son royal élève ne diminua jamais. Non-seulement celui-ci fit rétablir à sa demande la ville de Stagyre, que Philippe avait détruite, mais il fit d'énormes dépenses pour procurer à son maître les moyens de pénétrer dans les secrets de la nature. Ayant atteint l'âge de soixante-trois ans, Aristote cessa de vivre, la troisième année de la cent quatorzième olympiade : en mourant il laissa son école sous la direction de Théophraste, son élève.

La philosophie fondée par Aristote est connue sous le nom de *philosophie péripatéticienne*. Ce n'est point ici le lieu d'examiner sa doctrine, ni d'analyser les nombreux ouvrages qu'il a laissés sur presque toutes les branches des sciences, encore moins de considérer l'influence que ses livres, venus de l'Orient, ont exercé sur la direction des études européennes pendant bien des siècles ; il ne doit être parlé que de ses travaux relatifs à la musique. Un homme doué d'un savoir universel comme Aristote ne pouvait négliger cet art à une époque où toute la Grèce en faisait l'objet de ses études. Diogène de Laërte nous apprend, en effet, qu'il avait écrit un livre sur la musique et un autre ouvrage sur les concours de musique des jeux Pythiens. Ces productions sont perdues. Porphyre a conservé dans son commentaire sur les *Harmoniques* de Ptolémée un fragment du traité *de l'Ouïe* d'Aristote. Antoine Gogavini a donné une version latine de ce fragment à la suite de sa traduction des *Éléments harmoniques* d'Aristoxène et du traité de musique de Ptolémée. La dix-neuvième section des *Problèmes* d'Aristote est relative à la musique ou plutôt à l'acoustique ; on trouve ces problèmes dans les diverses éditions des œuvres complètes du philosophe, et particulièrement dans celles de Paris de 1619 et de 1639, 3 vol. in-folio. On en a donné des éditions séparées, l'une avec une traduction latine de Gaza et d'Apponi, Venise, 1501, in-folio ; l'autre avec un commentaire de Louis Septali ; Lyon, 1632, in-fol. Le plus ancien commentaire sur les problèmes d'Aristote est celui qui a été fait par Albert le Grand. (*Voy.* ce nom.) Pietro d'Albano en a aussi donné un très-ample sous le titre de *Expositio problematum* (sic) *Aristotelis* ; cet ouvrage a été imprimé à Mantoue, en 1475, in folio. Ce qui concerne la musique y est traité d'une manière fort étendue dans la section XIX. Chabanon a donné, dans le 46ᵉ volume des Mémoires de l'Académie des inscriptions et belles-lettres de Paris une traduction française des problèmes d'Aristote relatifs à la musique, avec un commentaire où il a tâché d'en éclaircir le sens, en général fort obscur. Les trois mémoires de Chabanon s'étendent depuis la page 285 jusqu'à 355. (*Voy.* CHABANON). François Patrizio a essayé de démontrer dans son traité *Della poetica, deca istoriale, deca disputata* (Ferrare, 1586, in-4°) que ces problèmes ne sont point l'ouvrage d'Aristote. Les chapitres 3, 5, 6 et 7 de la *Politique* du philosophe traitent aussi d'objets relatifs à la musique. Enfin on trouve dans la *Poétique* du même auteur des passages assez étendus sur la musique théâtrale.

ARISTOTE, nom, ou plutôt sobriquet sous lequel l'auteur d'un traité de musique écrit au treizième siècle est cité par Jean de Muris, dans son *Speculum Musicæ*. Ce traité, dont un manuscrit, qui a appartenu à l'abbé de Tersan, existe à la Bibliothèque impériale de Paris, sous le numéro 1136 du supplément latin, petit in-4°, se trouve aussi à la bibliothèque de l'université d'Oxford, dans le fonds de Bodley, n° 2265-18, in-folio. La partie la plus importante de l'ouvrage est l'exposition du système de la musique mesurée dans la notation noire, accompagnée d'exemples. L'ouvrage est suivi de sept morceaux à trois voix, qui consistent en motets et chansons françaises, lesquels occupent les feuillets 37 à

42 du manuscrit. Ces morceaux sont écrits dans la manière ordinaire de ce temps, chaque partie ayant une sorte de mélodie sur des paroles différentes des autres, et le ténor, placé dans la voix inférieure, étant coupé par des repos réguliers, et répétant, sur un mot latin, une même phrase en mélodie contrainte, pendant la durée du morceau. Un ou plusieurs feuillets semblent manquer à la fin : ils contenaient sans doute quelques autres morceaux du même genre; car l'ouvrage en lui-même est complet, à l'exception de la lacune du commencement. Les motets et chansons à trois voix n'existent pas dans le manuscrit d'Oxford. Sous le rapport de l'harmonie, comme sous celui des formes de la mélodie, les chansons de cet ouvrage sont inférieures à celles du même genre qui nous restent d'Adam de la Hale, lequel écrivait à la même époque, mais dont le talent est bien plus remarquable. Le traité est le même qui a été imprimé dans les œuvres du vénérable Bède, dont les éditions les plus complètes ont été publiées à Cologne en 1612 et 1688, 8 vol. in-fol. Il a pour titre : *Musica quadrata seu mensurata*. Dans l'édition de 1688, il y a une singulière faute d'impression (t. I, col. 351), car on y lit : *Musica quarta seu mensurata*. C'est Bottée de Toulmont qui a découvert le nom ou le sobriquet sous lequel était connu l'auteur de cet ouvrage, dans les citations du *Speculum musicæ* de Jean de Muris, et qui l'a fait connaître dans un rapport sur un projet de publication de musique ancienne, fait au comité historique des arts et monuments, et inséré au *Bulletin archéologique*, t. II, p. 651. M. E. de Coussemaker, qui fait parfois des suppositions hasardées et qui ne se souvient de mon nom que pour faire des critiques bien ou mal fondées, m'a attribué, à l'occasion de ce même ouvrage (*Histoire de l'harmonie au moyen âge*, p. 47), une absurdité dans laquelle il devait savoir que je ne suis pas tombé; car après avoir copié dans l'article de *Bède* de la *Biographie universelle des musiciens* tout ce qui concerne l'introduction du même ouvrage dans les œuvres de cet écrivain anglo-saxon, et les éditions qui en ont été faites, il ajoute : *Sans se prononcer positivement, M. Fétis semble considérer Bède le Vénérable comme pouvant être l'auteur de ce traité*. Or il tire cette conséquence de ce que, pour contre-balancer l'opinion fausse de Burney et de Forkel, à savoir, qu'il n'existait pas de musique mesurée au temps de Bède, j'ai écrit ce passage, dans lequel il n'est pas question de l'ouvrage, mais de la musique mesurée elle-même : « Il « n'est cependant pas démontré qu'il n'existait « pas de notions de la musique mesurée chez « les peuples du Nord dès le huitième siècle. « Remarquons en passant que dans son *His-* « *toire ecclésiastique*, dont il y a plusieurs « éditions, Bède fait mention d'une harmonie à « deux parties, en consonnances, dont il y avait « des exemples en Angleterre, de son temps. » Or ce que je disais alors, et ce que j'ai soutenu depuis lors contre Kiesewetter sur l'ancienneté de la musique mesurée, est devenu bien plus clair et plus positif pour moi; car j'ai acquis la conviction que la musique mesurée a existé de tous temps chez tous les peuples, qu'elle est ancienne comme le monde, et que ce qu'on a appelé l'invention de cette musique n'est que celle de sa notation dans un système particulier; système qui, suivant ce que j'ai dit à l'article *Francon* de la même *Biographie universelle*, date du onzième siècle ou de la fin du dixième. Je n'ai donc pu considérer un écrivain qui vivait à la fin du septième siècle et au commencement du suivant comme l'auteur de l'ouvrage du Pseudo-Aristote. Pour rétablir la lacune du manuscrit de Paris, on a, outre le manuscrit d'Oxford, les éditions de Bède, où le passage se trouve en entier. Du reste, l'ouvrage, tel qu'il est dans ces éditions, a été étrangement mutilé : toute la partie qui concerne les tons, les hexacordes, la solmisation et les muances, ainsi que les intervalles, y manque; dans ce qu'on a imprimé de la notation mesurée, les figures sont fautives, et la plupart des exemples ont été laissés en blanc pour être ajoutés à la main, mais n'ont pas été remplis.

ARISTOXÈNE, philosophe péripatéticien, naquit à Tarente dans la cent quinzième olympiade, c'est-à-dire environ 354 ans avant J.-C. (1). Spintharus, son père, lui donna les premières notions de la musique et de la philosophie. Aristoxène passa ensuite sous la direction de Lamprus d'Érythres, puis il entra à l'école de Xénophile de Chalcis, philosophe pythagoricien. Enfin il devint le disciple d'Aristote, à qui il resta longtemps attaché; mais, irrité, suivant ce que rapporte Suidas, de ce que ce philosophe avait désigné Théophraste pour son successeur, il calomnia la mémoire de son maître, et montra dès lors cette basse jalousie dont

(1) Dans la première édition de cette *Biographie universelle des musiciens* j'ai placé la date de la naissance d'Aristoxène dans la quatre-vingt-onzième olympiade, ayant mal saisi le sens de Suidas; mais cette date est évidemment trop rapprochée; car ce fut dans la troisième année de cette olympiade que Théophraste succéda à Aristote dans l'enseignement de son école; d'où il suit qu'Aristoxène n'aurait pu en avoir de la jalousie, puisqu'il aurait été né à peine. Ce qui paraît vraisemblable, c'est qu'il avait alors environ vingt huit ans.

il a donné des preuves en écrivant la vie de plusieurs grands hommes, tels que Pythagore, Architas, Socrate et Platon (1). On ignore l'époque de sa mort.

Il nous reste de lui un *Traité des éléments harmoniques*, en trois livres (περὶ ἁρμονικῶν στοιχείων), dont on trouve des manuscrits dans presque toutes les grandes bibliothèques. Le premier qui publia le texte d'Aristoxène avec des notes fut Jean Meursius ; il y a joint les ouvrages de Nichomaque et d'Alypius ; cette collection a pour titre : *Aristoxenus*, *Nichomachus*, *Alypius*, *auctores musices antiquissimi hactenus non editi*, Lugduni Batavorum, 1616, in-4°. On a réimprimé le texte et les notes dans les œuvres de ce philologue, t. VI, p. 341 et suiv., et l'on y a joint la version de Meibomius. Antoine Gogavini a publié une version latine fort médiocre des éléments harmoniques d'Aristoxène, avec les harmoniques de Ptolémée, etc., sous ce titre : *Aristoxeni antiquis. Harmonicorum elementiorum Libri tres. Cl. Ptolemæi harmonicorum, seu de musica libri III*, Venetiis ; 1562, in-4°. L'édition considérée comme la meilleure du traité de musique d'Aristoxène est celle qui a été donnée par Meibomius dans sa collection de sept auteurs grecs sur la musique, intitulée : *Antiquæ musicæ auctores septem*, Amstelodami, 1652, in-4 2 vol.; toutefois cette édition est bien imparfaite; on y trouve du désordre dans le texte, et Meibomius n'a pas toujours saisi le sens de son auteur dans sa version latine. Il y a joint des notes et une préface.

Le texte d'Aristoxène a été fort altéré par d'ignorants copistes. Meibomius a fait observer que la fin de chaque livre manque; mais il n'a pas vu que l'introduction de l'ouvrage a été déplacée, et qu'on l'a mise dans le cours du second livre; enfin il n'a pas vu qu'une autre transposition a eu lieu dans le premier livre, où un passage du second est cité comme une chose connue. C'est Wallis qui, dans ses notes sur Ptolémée, a fait ces remarques; elles ont été répétées par Requeno (*Saggi sul Ristabilimento dell' arte armonica*, t. I, p. 221) (2).

J. B. Doni avait indiqué dans son traité *de Præstant. mus. veter.* t. I de ses œuvres, lib. II, p. 136, des fragments des *Éléments rhythmiques* d'Aristoxène, d'après un manuscrit de la bibliothèque du Vatican ; il en avait même commencé la traduction. L'abbé Morelli, savant bibliothécaire, a publié ces fragments en 1786, d'après ce manuscrit et un autre de la bibliothèque de Saint-Marc de Venise.

Athénée cite quelques ouvrages d'Aristoxène relatifs à la musique, qui ne sont pas venus jusqu'à nous : l'un était un *Traité des joueurs de flûte*, περὶ αὐλητῶν; le second traitait des flûtes et des autres instruments de musique sous le titre : περὶ αὐλῶν και ὀργανων; le troisième était un traité de musique, différent des *Éléments harmoniques* du même auteur; il avait pour titre : περὶ μουσικῆς. Ce livre traitait non-seulement des diverses parties de l'art, telles que *la Métrique*, *la Rhythmique*, *l'Organique*, *la Poétique* et *l'Hyppocritique*, mais encore de l'histoire de la musique et des musiciens. C'est de celui-là que Plutarque parle dans son dialogue sur la musique, lorsqu'il fait dire à un des interlocuteurs : « Suivant Aristoxène (dans son « premier livre sur la musique), ce fut sur le mode « lydien que l'ancien Olympe composa l'air de « flûte qui exprimait une lamentation sur la « mort de Python. » Le dernier ouvrage d'Aristoxène relatif à la musique était un traité de l'art de percer les flûtes, περὶ αὐλον τρησεως. Les écrits de cet ancien auteur ont été cités avec éloge par Euclide, Cicéron, Vitruve, Plutarque, Athénée, Aristide Quintilien, Ptolémée, Boèce et plusieurs autres. Saint Jérôme a dit aussi, en parlant de lui : *Et longe omnium doctissimus Aristoxenus musicus*; et Aulu-Gelle (*Noct. Atticar.* lib. IV, c. XI) : *Aristoxenus musicus vir literatum veterum diligentissimus*. Il est remarquable que, de tous les musiciens dogmatiques grecs qui sont venus jusqu'à nous, Aristoxène est le seul dont Plutarque fait mention.

Les *Éléments harmoniques* que le temps nous a conservés ne sont pas, comme on pourrait le croire, un traité de cette partie de la musique qu'on désigne aujourd'hui sous le nom d'*harmonie ; ἁρμονία*, chez les Grecs, signifiait, ainsi qu'Aristoxène le dit en plusieurs endroits de son livre, l'ordre mélodique des sons, le système sur lequel le chant était établi. Avant d'écrire cet ouvrage, Aristoxène avait donné son histoire de la musique et des anciens musiciens, où il établissait que ceux-ci divisaient autrefois le ton en quatre parties égales. Il ne fut pas compris, et l'on crut qu'il avait voulu démontrer que dans la pratique on peut chanter des intervalles de quarts de ton ; il se plaint beaucoup de cette erreur en

(1) Dans une *Étude sur Aristoxène et son école*, insérée dans la *Revue archéologique* (XIV[e] année, 1857), M. Ch. Emm. Ruelle essaye de combattre l'assertion de Suidas par un passage où Aristoxène loue la méthode de son maître. Ce raisonnement paraît peu solide; car ce n'est pas dans des choses de cette nature que la haine calomnieuse se montre.

(2) Il est évident, en effet, que les considérations sur l'harmonique, l'énumération de ses parties, et la discussion sur la valeur ou la signification absolue des mots, devaient trouver leur place après le plan que donne Aristoxène de son ouvrage.

plusieurs endroits de son livre et affirme qu'on ne l'a pas entendu. Quoi qu'il en soit, ce fut pour faire prévaloir le système de la division du ton en deux demi-tons égaux, suivant le jugement de l'oreille et en opposition à la doctrine des pythagoriciens, qu'Aristoxène écrivit son livre; système que l'abbé Requeno a voulu faire prévaloir dans son livre intitulé : *Saggi sul Ristabilimento dell' arte armonica de' Greci e Romani cantori* (Parme, 1798, 2 vol. in-8), et que Kiesewetter a vanté, sans en avoir l'intelligence, dans l'écrit qu'il a publié sous ce titre : *Der neuen Aristoxener zerstreute Aufsætze über das Irrige der musikalischen Aritmetik und das Eitle ihrer Temperaturrechnungen* (Mémoires épars des nouveaux aristoxéniens, etc.). Il y recueille les opinions mal fondées d'Eximeno, de Drieberg, de M. J. Krieger, etc., qu'il appuie des siennes propres. Mais la théorie dont il s'agit n'est pas soutenable; car on a suffisamment démontré que l'expression numérique du demi-ton vrai $\frac{3}{\sqrt{8}}$ est une quantité irrationnelle.

Pour principe fondamental de son système de musique, Aristoxène établit que l'oreille est le seul juge des intervalles harmoniques. Pythagore voulait que l'homme eût *à priori* la conscience mathématique des rapports de ces intervalles : Aristoxène, suivant la doctrine de son maître Aristote, ne lui accorde que la faculté de s'en instruire par l'expérience. Didyme (*voy.* ce nom), écrivain grec, avait composé un livre fort étendu sur ces deux systèmes opposés : cet ouvrage est malheureusement perdu; il ne nous en reste que des fragments conservés par Porphyre. Quoi qu'il en soit, la doctrine d'Aristoxène, sous le rapport de l'égalité des demi-tons, est, comme on vient de le voir, tout empyrique; elle ne peut avoir d'autre base que le jugement du sens musical : instruit par l'expérience, il est donc assez singulier que ce théoricien, après avoir rejeté les calculs des proportions de Pythagore, ait eu recours lui-même aux chiffres pour démontrer cette égalité des demi-tons, base de tout son système, et de plus qu'il ne produise sur ce sujet que des calculs faux, victorieusement réfutés par Ptolémée (*Harmonic.*, lib. I, c. 9) et par Porphyre (*Comment. in Ptolem.*, p. 298, édit. Wallis). Boèce a très-bien résumé en peu de lignes le principe faux qui sert de base à la doctrine d'Aristoxène (1). Ce principe consiste à donner *six tons* à l'étendue de l'octave; au lieu de cinq tons et deux demi-tons mineurs, et à faire le demi-ton égal à la moitié d'un de ces tons. Il prend le résultat du tempérament égal des modernes pour le produit de la nature.

(1) *De Musica*, lib. V. cap. XII. Le passage commence par ces mots : *Quod vero de his Aristoxenus sentiat, breviter aperiendum est*, etc.

Aristoxène dit en plusieurs endroits de ses *Éléments harmoniques* (livre premier) que personne avant lui n'avait considéré la musique sous le même point de vue et n'en avait traité de la même manière; il fait connaître sa pensée à cet égard en disant que tous les auteurs qui avaient écrit sur cet art ne l'avaient considéré que sous le rapport *harmonique*, c'est-à-dire que selon l'ordre des intervalles calculés proportionnellement. Il ne faut pas croire toutefois qu'en établissant une doctrine tout expérimentale et de sentiment, ce musicien philosophe ait traité de l'art sous le rapport de la pratique; ce n'est qu'un écrivain dogmatique dont le livre ne nous fournit presque aucun renseignement sur ce qu'il nous importerait de savoir concernant la musique de l'antiquité. A vrai dire, aucun des auteurs grecs ne nous instruit à cet égard, et les livres destinés à enseigner la pratique de l'art ne sont pas parvenus jusqu'à nous.

J'ai dit que le livre d'Aristoxène, tel qu'il a été publié plusieurs fois, porte des marques évidentes de l'altération du texte et d'un grand désordre. Parmi tous les manuscrits existants dans les grandes bibliothèques de l'Europe, et qui sont connus, il n'en est aucun qui puisse aider à rétablir cet ouvrage dans son état primitif : presque tous sont de la même époque et semblent venir de la même source. Une des plus singulières transpositions qu'on y remarque est celle de l'Introduction, où se trouve l'énumération des diverses parties de l'ouvrage, et qu'on a placée dans le second livre.

On peut consulter avec fruit, sur cet auteur, la savante dissertation de M. G. L. Mahne, intitulée : *Diatribe de Aristoxeno philosopho peripatetico*, Amstelodami, 1793, in-8°, et les *Lectiones Atticæ* de M. J. Luzac, Leyde, 1809, in-8°. Voyez aussi l'ouvrage de François de Beaumont, intitulé : *Memoria sopra Xanto*, *Aristosseno* e *Stesicoro*. Palerme, 1835, in-8°, et une *Étude sur Aristoxène et son école*, par M. Ch.-Em. Ruelle, dans la *Revue archéologique*, 14e année (1857).

ARMAND (Mlle Anne-Aimée), cantatrice, connue sous le nom de Mlle Armand l'aînée, née à Paris, en 1774, a débuté à l'Opéra-Comique dans la salle Favart, au mois de juin 1793, et fut reçue sociétaire dans la même année. Elle chanta avec succès à ce théâtre jusqu'à la réunion des sociétaires avec les comédiens du théâtre Feydeau, en 1801. Alors elle passa à l'Opéra, et débuta à ce théâtre, le 8 germinal an IX (29 mars

1801), dans le rôle d'*Antigone* d'Œdipe. Elle s'est retirée le 1er janvier 1811. Mlle Armand possédait une voix sonore et fortement timbrée : elle avait de l'énergie et produisait de l'effet dans les morceaux d'ensemble ; mais sa vocalisation manquait de légèreté, et son intonation n'était pas toujours d'une justesse irréprochable. Elle est morte à Paris, le 4 avril 1846.

ARMAND (Joséphine), nièce de la précédente, et son élève pour le chant, a débuté à l'Opéra, le 16 février 1808, dans *Iphigénie en Aulide*. En 1813, elle épousa Félix Cazot, professeur de piano à Paris. Ayant été réformée le 1er janvier 1817, elle fut engagée au théâtre de Bruxelles, et elle y a chanté jusqu'en 1826, époque où elle s'est retirée à Paris.

ARMANSPERG (Marie d'), pianiste amateur, s'est fait connaître depuis 1844 par quelques compositions légères pour son instrument, telles que des nocturnes (œuvre 3), polkas (op. 2), etc., qui ont été publiées chez Schott, à Mayence.

ARMBRUST (Georges), organiste de l'église Saint-Pierre, à Hambourg, a pris part à une polémique relative à la société qui a pris le titre de : *Hamburger Bachgesellschaft*, et s'est formée en concurrence d'une autre association antérieure de Leipsick, pour la publication des Œuvres complètes de Jean Sébastien Bach, laquelle avait déjà fait paraître les cinq premiers volumes de sa belle collection. La polémique commença par un article qui parut le 1er avril 1856 dans le *Tagesbericht* de Hambourg. On y faisait remarquer que la nouvelle société de Bach n'avait pas de raison d'être, puisqu'il en existait déjà une qui avait le même objet, et qui s'acquittait bien de sa mission. M. Charles G. P. Grädner (*voy.* ce nom) fit paraître à cette occasion divers écrits auxquels M. Armbrust, membre de la société de de Bach de Hambourg, a répondu par celui qui a pour titre : *Replick auf die Vertheidigung der Hamburger Bachgesellschaft gegen die Angriffe des Herrn Carl. G. P. Grädner* (Réplique sur la défense de l'association hambourgeoise de Bach, contre les attaques de M. Charles G. P. Grädner), Hambourg, Schuberth, 1856, in-8° de 29 pages.

ARMINGAUD (Jules), violoniste et compositeur, est né à Bayonne, le 3 mai 1820. Il y a reçu des leçons de violon d'un bon maître qui a développé son talent naturel. Au mois de juin 1839, M. Armingaud s'est présenté au Conservatoire de Paris pour entrer dans une classe de perfectionnement de son instrument ; mais déjà sa manière avait acquis trop d'individualité pour se modifier par les leçons d'un professeur, et le comité d'examen ne crut pas devoir admettre le jeune artiste, bien qu'il l'eût entendu avec plaisir. Depuis lors le talent de M. Armingaud s'est complété par ses études particulières et par l'audition de quelques artistes éminents. Il est aujourd'hui (1857) considéré comme un des violonistes les plus distingués de Paris, et occupe la place de premier violon au théâtre impérial de l'Opéra-Comique. Au nombre de ses compositions publiées jusqu'à ce jour, on remarque celles-ci : 1° Fantaisie sur l'*Absence*, de Félicien David, pour violon et piano, op. 8 ; Paris, Brandus. — 2° Sérénade pour violon avec acc. de piano, op. 9 ; Paris, Meissonnier. — 3° Grande fantaisie sur *Zampa*, idem, op. 10 ; Paris, *ibid.* — 4° Villanelle, *idem*, op. 11 ; *ibid.* — 5° *Andante* et *Scherzo* pour violon et piano, op. 13 ; Paris, Richault. — 6° Fantaisie et variations pour violon et orchestre, op. 14 ; Paris, Richault. — 7° *Souvenir de Vasconie*, idem, op. 15 ; *ibid.*

ARMONIST (***), virtuose sur un instrument de son invention qu'il a nommé *Holzharmonika* (harmonica de bois) : cet instrument n'est autre que le *claquebois*, échellette de morceaux de bois dur et sonore, originaire de l'Inde et de la Chine, dont on tire des sons en frappant les barreaux avec un petit maillet. Il n'est ordinairement composé que de sons diatoniques d'après l'échelle musicale des Chinois : M. Armonist a fait le sien sur une échelle chromatique de deux octaves. Il en joue avec une dextérité merveilleuse et exécute les passages les plus difficiles. Cet artiste est fixé à Pétersbourg. Je présume que le nom sous lequel il est connu est un sobriquet qui lui a été donné à cause de son talent, et qu'il est Anglais d'origine.

ARMSDORFF (André), organiste de l'église du Commerce à Erfurt, naquit à Muhlberg, le 9 septembre 1670. Après avoir fini son cours d'études latines, il se livra à la jurisprudence, devint organiste de Saint-André, et ensuite de l'église du Commerce. Il remplissait les functions de cette dernière place, lorsqu'il mourut, le 31 juin 1699, à l'âge de vingt-huit ans. Il a laissé en manuscrit un recueil considérable de compositions pour l'église. Kœrner, éditeur à Eisenach, a publié un trio pour l'orgue, à trois claviers, sur le choral *Wie schœn leuchtet*, de la composition de cet artiste.

ARNALD (Arild), fils de Thorwald, fut un scalde islandais, ou poëte chanteur, attaché au service de Waldemar le Grand, roi de Danemark. Saxo le Grammairien accorde de grands éloges à son talent dans la poésie et dans le chant accom-

pagné de la harpe. Arnald vécut dans la seconde moitié du douzième siècle.

ARNAUD (L'abbé François), né à Aubignan, près de Carpentras, le 27 juillet 1721, entra de bonne heure dans l'état ecclésiastique. Il vint à Paris en 1752, et fut pendant quelque temps attaché au prince Louis de Wurtemberg, qui était alors au service de France. En 1765, il obtint l'abbaye de Grandchamp; dans la suite il eut la place de lecteur et de bibliothécaire de Monsieur, et la survivance de la place d'historiographe de l'ordre de Saint-Lazare : il mourut à Paris le 2 décembre 1784. Il avait été reçu membre de l'Académie des inscriptions et belles-lettres en 1762, et de l'Académie française, le 15 mai 1771.

L'abbé Arnaud joignait à beaucoup d'instruction un goût très-vif pour les beaux-arts. Il fut un chaud partisan de Gluck, et prit part à la guerre musicale entre les Gluckistes et les Piccinistes. La Harpe, Marmontel et quelques autres littérateurs, qui s'étaient mis à la tête de ceux-ci, sans savoir pourquoi, trouvèrent dans l'abbé Arnaud un antagoniste redoutable, qui avait sur eux l'avantage d'entendre la question. Il écrivit pour cette querelle quelques brochures anonymes et plusieurs articles dans le Journal de Paris. On ne peut reprocher à l'abbé Arnaud que d'avoir vanté jusqu'à l'exagération l'utilité de la déclamation lyrique, et d'avoir méconnu le charme de la mélodie.

Voici la liste de ses écrits qui ont la musique pour objet : 1° *Lettre sur la Musique à monsieur le comte de Caylus*; Paris, 1754, in-8, 36 pages. (Voy. *Journ. des Sav. de* 1754, p. 175.) Cette lettre a été insérée par La Borde dans son *Essai sur la Musique*, t. III. p. 551 ; Arteaga en a donné une traduction italienne dans ses *Rivoluzioni del teatro musicale italiano*, t. III, p. 243. — 2° *Réflexions sur la musique en général, et sur la musique française en particulier*; Paris, 1754; in-12. — 3° Quelques morceaux dans les *Variétés littéraires*, publiées en société avec Suard, Paris, Lacombe, 1768, 4 vol. in-12. Léon Boudou a publié les Œuvres complètes de l'abbé Arnaud, à Paris, en 1808, 3 vol. in-8°; on y trouve les morceaux suivants, relatifs à la musique : Tome Ier, Lettre sur la musique (à M. de Caylus); — Lettre sur un ouvrage italien intitulé : *Il Teatro alla moda*. — Tome II : Essai sur le mélodrame ou drame lyrique. — Traduction manuscrite d'un livre sur l'ancienne musique chinoise. — Lettre à Mme d'Augni et à la comtesse de B..., sur l'*Iphigénie* de Gluck. — *La soirée perdue à l'Opéra*. — Lettre d'un Ermite de la forêt de Sénart, avec la réponse. — Lettre au P. Martini, avec la réponse. — Profession de foi en musique, d'un amateur des beaux-arts, à M. de la Harpe. — Lettre sur l'*Iphigénie en Tauride* de Gluck. La plupart de ces morceaux avaient été publiés précédemment dans les *Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par M. le chevalier Gluck*.

ARNAUD (Pierre), violoniste de Paris, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, y a fait imprimer trois œuvres de quatuors pour deux violons, alto et basse, depuis 1782 jusqu'en 1787.

ARNAUD (Jean-Étienne-Guillaume), connu sous le nom d'*Etienne Arnaud*, est né à Marseille, le 16 mars 1807. Arrivé à Paris à l'âge de dix-huit ans, il fut admis comme élève pensionnaire du Conservatoire pour le chant, le 16 juillet 1825, et suivit le cours de Plantade; mais il acheva ses études sans se faire remarquer, et sortit de cette école pour se livrer à l'enseignement, son organe vocal n'ayant pas la sonorité suffisante pour la scène. M. Arnaud a trouvé une compensation à cette infortune dans le succès qu'ont obtenu les jolies romances dont il est auteur, et dont il a publié un grand nombre, parmi lesquelles on remarque celles-ci : *Jenny l'ouvrière; La mère du mousse; Soldat du roi; La Reine de la moisson; Jean ne ment pas*, etc.

ARNE (Thomas-Augustin), docteur en musique, eut pour père un tapissier de Londres, et naquit au mois de mars 1710. Destiné par ses parents à la profession d'avocat, il fut mis au collége d'Éton, où ses études se ressentirent des distractions que lui causait déjà son penchant pour la musique. Ce penchant devint bientôt une passion insurmontable; et, malgré les obstacles que lui opposait sa famille, il parvint à se livrer à l'étude du violon sous la direction de Festing, et à celle du clavecin et de la composition. Son premier essai fut la musique d'une farce intitulée *Tom Thumb*, ou *l'Opéra des Opéras*, représenté sur le théâtre de Haymarket, en 1733. En 1738, il fit jouer son opéra de *Comus*, qui est considéré en Angleterre comme un excellente production. Arne eut du moins le mérite d'y mettre un cachet particulier, et de ne point se borner, comme tous les compositeurs anglais de cette époque, à imiter Purcell ou Hændel.

Vers le même temps, il épousa Cécile Young, élève de Géminiani et cantatrice distinguée du théâtre de Drury-Lane. En 1744, il fut attaché comme compositeur au même théâtre. Depuis lors, jusqu'en 1776, il donna plusieurs opéras qui eurent presque tous du succès, et qui le méritaient; car, si l'on ne trouve point une grande

originalité d'idées dans les productions d'Arne, ni beaucoup d'expression dramatique, on y reconnait du moins de l'élégance et du naturel dans les chants, de la correction dans l'harmonie, et des détails agréables dans les accompagnements. Ses airs ont quelquefois, il est vrai, un peu de la roideur qui semble inséparable de la langue sur laquelle il travaillait; mais il les adoucissait autant que cela se pouvait par un heureux mélange du style italien et des mélodies écossaises. En somme, Arne est le musicien le plus remarquable qu'ait produit l'Angleterre dans le dix-huitième siècle. Il a composé aussi des oratorios, mais il ne fut pas si heureux dans ce genre de composition qu'au théâtre. Il ne pouvait en effet lutter sans désavantage contre la réputation de Hændel; car, outre qu'il n'avait point la fertilité d'invention de ce grand homme, ses chœurs sont d'une faiblesse que ne comporte pas cette espèce de drame. Malgré l'admiration des Anglais pour Hændel, leurs biographes ont essayé de démontrer que le peu de succès des oratorios d'Arne a été causé par l'infériorité des moyens d'exécution dont il pouvait disposer, comparés à ceux de son modèle. Arne est mort d'une maladie spasmodique, le 5 mars 1778.

Voici la liste de ses ouvrages : 1° *Rosamonde*, en 1733. — 2° *L'Opéra des Opéras*, 1733. — 3° *Zara*, 1736. — 4° *Comus*, 1738, gravé. — 5° *The blind Beggar of Bethnal Green* (Le Mendiant aveugle de Bethnal Green). — 6° *Fall of Phaeton* (La Chute de Phaéton). — 7° *King Pepin's Campaign* (La Campagne du roi Pépin), 1745. — 8° *Don Saverio*, 1749. — 9° *Temple of Dulness* (Le Temple de la Paresse), 1745. — 10° *Britannia*, 1744. — 11° *Elisa*, 1750. — 12° *Cimona*. — 13° *Artaxerces*, 1762, gravé en partition. — 14° *Elfrida*. — 15° *King Arthur* (Le Roi Arthur). — 16° *The Guardian outwitted* (Le Tuteur dupé), 1765, gravé en partition. — 17° *The Birth of Hercules* (La Naissance d'Hercule), 1766. — 18° *Achilles in petticoats* (Achille à Scyros). — 19° *Thomas and Sally*, gravé en partition. — 20° *The Choice of Harlequin* (Le Choix d'Arlequin). — 21° *Syren* (La Syrène). — 22° *The Ladies frolick* (Les Femmes gaillardes), en 1770, gravé en partition. — 23° *L'Olympiade*, opéra italien. Ses oratorios sont : *Alfred*, 1746; *Judith*, 1764, *Tripto-Portsmouth*, gravé à Londres. Tous ces ouvrages ont été publiés chez Walsh et autres éditeurs de Londres, en extraits ou en partitions complètes. Il a fait graver aussi pour la chambre : 1° *Colin and Phœbe* (Colin et Phébé), dialogue, 1745. — 2° *Ode on Shakespeare* (Ode sur Shakespeare). — 3° *Song in the Fairy tale*. — 4° *The oracle or the Resolver of questions, with 32 pages of songs*, 1763. — 5° *Mayday* (Le premier Jour de Mai). — 6° *Nine books of select english songs* (Neuf livres de chansons anglaises).

Madame Arne, femme du compositeur, était excellente cantatrice, et brillait dans les opéras de Hændel : elle est morte vers 1765.

ARNE (Michel), fils du précédent, naquit à Londres en 1741. Ses dispositions pour la musique se développèrent si tôt qu'à l'âge de dix ans il exécutait sur le clavecin des leçons de Hændel et de Scarlatti avec une rapidité et une correction surprenantes. En 1764 il donna, en société avec Battishill, au théâtre de Drury-Lane, l'opéra d'*Alcmena*, qui n'eut aucun succès, et *The Fay's tale* (Le Conte de fées), qui fut mieux accueilli. *Cymon* fut jouée en 1767 : c'est le meilleur ouvrage de Michel Arne, qui en écrivit plusieurs autres, mais qui, vers 1780, eut la folie de quitter sa profession pour se livrer à la recherche de la pierre philosophale; il fit même construire à *Chelsea* un bâtiment qui lui servait de laboratoire. Mais, ayant été ruiné par les dépenses que lui occasionna l'objet de ses recherches, il rentra courageusement dans la carrière de la musique, et écrivit de petites pièces pour les théâtres de Covent-Garden, du Vauxhall et du Ranelagh : il est mort vers 1806.

ARNEST, premier archevêque de Prague, vers le milieu du quatorzième siècle, composa, vers l'année 1350, un chant en langue bohême, avec la musique, en l'honneur de saint Wenceslas. Ce chant, dont les paroles sont la traduction du *Kyrie Eleison*, se chante encore dans les églises de la Bohême à la fête de saint Wenceslas. Arnest mourut le 30 juin 1364, et fut inhumé dans le monastère des chanoines réguliers de Sainte-Marie, qu'il avait fondé à Glatz. Berghauer, dans son Protomartyre *S. Joanne Nepomuc.*, t. I, p. 102, dit qu'il existe dans l'église cathédrale de Prague un beau manuscrit sur vélin, en six volumes grand in-folio, qui contient une collection de messes, de séquences et de motets notés, et qui a été exécuté aux dépens et par les ordres d'Arnest en 1363. Au premier volume de ce manuscrit, on trouve l'écusson des armes d'Arnest, qui consiste en un cheval blanc dans un champ rouge, avec cette inscription : *Anno Domini* MCCCLXIII. *Dominus Arnestus Pragensis Ecclesiæ primus Archiepiscopus fecit scribere hunc librum, ut Domini canonici eo utantur in Ecclesia predicta. Obiit autem predictus Dominus Arnestus An. Dom.* MCCCLXIV. *Ultima die mensis Junii. Cujus anima requiescat in pace. Amen.* Le portrait d'Arnest a été gravé par Mathias Greischer et inséré dans l'ouvrage qui a pour titre : *Az Égesz Vilagonslev's Csudalatos*

Boldogsagos Szüz Kepeineck Rovideden fol tet Eredeti, etc., et qui a été publié à Prague, en 1690, in-4°, aux dépens du prince Paul Esterhazy.

ARNETH (François-Henri), physicien, né à Vienne vers 1815, est auteur d'un traité de la voix humaine, intitulé : *Die menschliche Stimme*. Vienne, 1842, 1 vol. in-8°.

ARNIM (Louis-Achim d'), poëte et romancier allemand, naquit à Berlin le 26 janvier 1781, et mourut dans une maison de campagne aux environs de cette ville, le 21 janvier 1831. Son mérite littéraire ne doit pas être apprécié ici : il n'est cité dans cette biographie que pour une suite d'articles sur les airs populaires (*Von Volksliedern*) qu'il a publiés dans la *Gazette musicale* de Berlin (1805, n°s 20, 21, 22, 23 et 26). D'Arnim avait parcouru l'Allemagne en tout sens, et y avait recueilli un grand nombre de ces chansons, les notant sous la dictée des artisans, des jeunes filles et des pâtres. Il en forma un recueil qui parut à Heidelberg, en 1806, sous le titre de : *Das Wunderhorn* (le Cor merveilleux), et dont il a été publié une nouvelle édition en 1819.

ARNIM (Élisabeth ou Bettina d'), femme du précédent, née *Brentano*, a vu le jour à Francfort-sur-le-Mein, en 1785. Douée d'une imagination ardente, elle s'éprit d'un amour passionné pour Gœthe, qu'elle n'avait jamais vu, à la lecture de ses ouvrages, et lui écrivit des lettres pathétiques auxquelles le galant vieillard répondit par des sonnets et par des épîtres remplies de grâce et de douce philosophie. Cette correspondance, commencée en 1807, a été publiée en trois volumes, sous le titre de : *Göthe's Briefwechsel mit einem Kinde* (Correspondance de Gœthe avec un enfant). Cet enfant avait vingt-deux ans quand le commerce épistolaire commença. La célébrité de Bettina n'est pas fondée seulement sur son amour pour l'illustre poëte : elle y a d'autres titres par ses ouvrages littéraires. On n'a pas à s'en occuper ici : Mme d'Arnim n'est mentionnée dans cette biographie que pour ses *Lieder* pour une ou deux voix avec accompagnement de piano, dont il a été publié un recueil à Leipsick, chez Breitkopf et Haertel. Bettina Brentano avait épousé le littérateur Louis d'Arnim, dont elle est devenue veuve en 1831.

ARNKIEL (Trogillus), fut d'abord pasteur à Asparende, dans le Sleswick, et mourut en 1713, surintendant des églises luthériennes du Holstein. Il a beaucoup écrit sur l'histoire du Nord. Au nombre de ses ouvrages se trouve un traité de l'usage des cors, principalement dans la musique sacrée, qu'il écrivit au sujet d'un cor en or trouvé le 20 juillet 1639 à Tundern, en Danemark, et sur lequel plusieurs savants ont écrit des dissertations (*Vid. Ol. Wormii de Aureo cornu Danico*). Le titre de l'ouvrage de Arnkiel est : *Vom Gebrauch der Hörner, insonderheit beym Gottesdienste* (De l'usage des cors, particulièrement dans le service divin) 1683, in-4°. Il y a joint une préface historique sur le chant de l'église.

ARNOLT ou **ARNOULD**, surnommé *le Vielleux*, c'est-à-dire le joueur de vielle (1), trouvère du treizième siècle. Le manuscrit 7222 de la Bibliothèque du Roi nous a conservé deux de ses chansons, qui sont notées.

ARNOLD ou **ARNOLT**, surnommé de Bruck, de Prug, de Brucq, et même de Ponte ; et qui est quelquefois désigné simplement par le nom d'*Arnoldus*, est un musicien flamand qui brilla au commencement du seizième siècle, et qui vit le jour à Bruges (vers 1480), d'où lui est resté le nom d'*Arnold van Brugge*, *van Bruck*, *van Bruch* (*Bruch*, ancienne orthographe flamande de *Bruges*). Les Allemands lui ont donné le nom d'*Arnold von Bruck*, et les Italiens celui d'*Arnoldo de Ponte*, parce que *Bruch* ou *Brug* signifie *Pont* en flamand, comme *Bruck* en allemand, et *Ponte*, en italien. On ignore où Arnold a fait ses études musicales ; mais un monument intéressant nous apprend qu'il fut maître de la chapelle de Ferdinand Ier, roi des Romains, qui devint empereur d'Allemagne à la fin de 1556, après l'abdication de Charles-Quint. Ce monument est une médaille en argent, qui existe dans le cabinet impérial à Vienne, et qui représente d'un côté le buste d'Arnold, avec cette inscription, ΕΙΚΩΝ. ARNOLDI A BRVCK R(omanorum) R(egiæ) M(ajestatis) R. C. (Rectoris capellæ) CANTORVM PRAESIDIS 1536. Au revers, dans une couronne de branches d'olivier, on lit le distique suivant, en huit lignes :

OMNIA. QVAE. MVNDO. SVNT. ORNATISSIMA. CESSANT. INGENII. SOLVM. STATQVE. MANETQVE. DECVS, c'est-à-dire : « Tout ce qui dans ce monde brille d'un « vif éclat disparaît : la gloire du génie seule « reste et persiste. »

Arnold mourut à Vienne le 22 septembre 1536. On connaît jusqu'à ce jour les compositions suivantes d'Arnold de Bruges : 1° Un *Dies iræ* à quatre voix dans le ms. in-fol. m°. de la Biblio-

(1) Roquefort a prouvé que l'instrument qui a porté le nom de *vielle* dans le moyen âge n'est autre que le violon ou *rebec* (Voyez l'ouvrage intitulé : *De la poésie française dans les douzième et treizième siècles*, par M. Roquefort, p. 107 et 108). On peut voir sur ce sujet les *Recherches historiques sur l'origine et les transformations des instruments à archet*, de l'auteur de cette biographie, dans le livre intitulé : *Antoine Stradivari*, etc. (Paris, 1856, 1 volume in-8°.

thèque royale de Munich, coté 47. — 2° Le motet à cinq voix *In civitate Domini*, en manuscrit à la Bibliothèque impériale de Vienne. — 3° L'hymne à quatre voix, *Gloria laus et honor*, ibid. — 4° Le motet *Fortitudo Dei*, à six voix, dans la première partie de la collection intitulée : *Novum et insigne opus musicum, sex, quinque et quatuor vocum*, etc. ; Norimbergæ, Hier. Graphæus. 1537, petit in-4° obl. — 5° Les motets à cinq voix *Pater noster*, et *In civitatem Domini*, dans la seconde partie du même recueil ; Nuremberg, 1538, petit in-4° obl. — 6° Des motets dans la collection qui a pour titre : *Selectissimorum Motettorum partim quinque, partim quatuor vocum, tomus primus*, dont Georges Forster fut éditeur, et qui a été publié à Nuremberg, chez Petreius, en 1540, in-4° obl. — 7° Les hymnes *Audi Benigne conditor ; Jesu quadragenariæ ; Adesto nunc Ecclesiæ ; O Crux, ave*, à quatre voix, dans le *Sacrorum Hymnorum Liber primus. Centum et triginta quatuor Hymnus continens, ex optimis authoribus musicis collectus ; interquos primi artifices in hac editione sunt Thomas Stoltzer, Henricus Finck, Arnoldus de Bruck, et alii quidam* ; Vittebergæ, apud Georgium Rhau, 1542, in-4 obl. — 8° Quelques motets dans le recueil qui a pour titre : *Quatuor vocum musicæ modulationes numero 26 ex optimis auctoribus diligenter selectæ, prorsus novæ, atque typis hactenus non excusæ ; Antverpiæ, apud Guilielmum Vissenæum*, 1542, petit in-4° obl. ; — 9° Des chansons allemandes dans la seconde partie du recueil publiée par Förster, sous ce titre : *Ein Ausszug kurtzweiliger guter frischer Liedlein zu singen* (Choix de chansons les plus amusantes, les meilleures et les plus nouvelles à chanter), Nuremberg, Petreius, 1540, in-4° obl. — 10° Des chants à l'usage des écoles dans le recueil intitulé : 123 *Newe geistliche Gesænge mit vier und fünff Stimmen*, etc. (123 nouveaux chants spirituels à quatre et cinq voix, etc.) ; Wittenberg, G. Rhaw, 1544, in-4° obl. Hans Walther a inséré aussi un cantique d'Arnold de Bruges dans son *Cantionale*, imprimé à Wittenberg, en 1544. Quelques auteurs ont confondu par erreur Arnold de Bruges avec Arnold surnommé *Flandrus*. (*Voy.* ce nom.)

ARNOLD DE FLANDRES, en latin *Arnoldus Flandrus*, musicien belge, qui vécut à la fin du seizième siècle et au commencement du dix-septième, fut moine camaldule (*eremita*) et organiste de son couvent, à Tolmezzo, dans le Frioul. Quelques auteurs ont cru qu'il était le même qu'Arnold de Bruck ou de Bruges ; mais l'erreur est évidente, car celui-ci est mort en 1536, tandis qu'Arnold de Flandres vivait encore soixante-dix ou douze ans plus tard. On a de ce moine les ouvrages dont voici les titres : 1° *Sacræ Cantiones Arnoldi Flandri eremitæ* (1) *organistæ Tulmelini* (2) *quatuor vocibus decantandæ, liber primus ; Venetiis apud Angelum Gardanum*, in-4° obl. Ce recueil contient 20 motets. L'épître dédicatoire est datée de Venise, aux ides de janvier 1595. Arnold y dit qu'il s'est livré avec ardeur à l'enseignement du chant aux enfants (*A puero quantum in me fuit, ardentissime colui*). — 2° *Madrigali a cinque voci* ; Dillingen, 1608, in-4°. Cette édition a dû être faite d'après une autre édition de Venise. — 3° *Sic fortuna juvat*, messe à sept voix, ibid.

ARNOLD (Georges), organiste de la cathédrale de Bamberg, naquit dans le Tyrol, dans la première moitié du dix-septième siècle, et fut d'abord organiste à Inspruck. Il a publié les ouvrages suivants : 1° *Cantionum sacrorum de tempore*, op. 1, in-4°. — 2° *Tres Motettos de nomine Jesu*, op. 2, in 4°. — 3° *Psalmi de Beata Maria Virgine cum Salve Regina, Ave Regina, Alma Redemptoris Mater, et Regina Cœli, cum quinque vel sex, scilicet tribus vocibus ; duobus violinis concertantibus, cum viola ad libitum*, Œniponti, typis et sumptibus Michaeli Wagneri, 1652, in-4°. — 4° *Cantiones et Sonettæ, uno, duobus, tribus et quotuor violinis accomodatæ, cum basso generali* ; Œniponti, 1659, in-fol. — 5° *Sacrorum cantionum de tempore et sanctis quatuor, quinque, sex et septem vocibus ac instrument. concert.* ; Œniponti, 1661, in-4°. — 6° *Psalmi vespertini quatuor aut duabus vocib. et duobus violinis concertantibus vel septem, decem, quindecim ad placitum*, Bambergæ, in-fol. — 7° *Tres missæ pro defunctis et alia laudativa quatuor, quinque, septem vocib. et tribus vel quatuor violinis ad placitum* ; Bambergæ, 1676, in-4°. — 8° *Missorum quatern. cum novem vocibus*, 1° pars ; Bambergæ, 1673, in-fol. *idem*, 2° pars ; 1675, in-fol.

ARNOLD (Jean), premier trompette de l'électeur de Saxe, au milieu du dix-septième siècle, a composé en 1652, pour les noces de Georges Ier, une sonate à quatre trompettes qui a été imprimée à Dresde, dans la même année.

(1) En Italie, les ermites étaient de l'ordre des camaldules. Il y avait aussi les ermites de Saint-Jérôme ; mais on appelait ceux-ci *Hiéronymites*. En Espagne, les ermites étaient de l'ordre de *Saint-Jean de la Pénitence*, et en Portugal, ils avaient saint Paul pour patron.

(2) *Tulmetinum* est le nom latin de Tolomezzo, petite ville des États vénitiens, dans la province appelée *Carnia* ou *Cargna*, dont elle est le chef-lieu. Cette province fait partie du Frioul.

ARNOLD (Michel-Henri), habile organiste de l'église Saint-André, à Erfurt, naquit à Erfurt, en 1682. Ses préludes d'orgue pour des chants simples ou *chorals* ont eu une grande réputation; on ne croit pas qu'il les ait fait imprimer; mais l'éditeur Koerner, d'Erfurt, en a donné quelques morceaux dans sa collection de pièces des anciens organistes.

ARNOLD (Jean-Georges), organiste à Shul, vers le milieu du dix-huitième siècle, a fait graver à Nuremberg, en 1761, deux trios pour clavecin et violon.

ARNOLD (Samuel), docteur en musique, né à Londres le 10 août 1740, reçut les premières leçons de musique d'un musicien nommé *Gates*, alors maître des enfants de la chapelle royale, et termina ses études dans cet art sous le docteur Nares. C'est donc à tort qu'on a dit (*Dict. hist. des Mus.*, Paris, 1810) qu'il était Allemand, et qu'il avait été élève de Hændel. A peine Arnold eut-il atteint l'âge de vingt-cinq ans qu'il fut engagé par les directeurs de Covent-Garden à travailler pour leur théâtre; il débuta par le petit opéra-comique intitulé : *Maid of the Mill* (la Fille du Moulin). Les éloges qui furent donnés à sa musique le déterminèrent à s'exercer sur un oratorio, et il écrivit *The Cure of Saül* (la Guérison de Saül), qui fut exécuté en 1774, et qui laissa une grande réputation en Angleterre. A celui-ci succéda, dans l'année suivante, *Abimelech*; en 1776 il donna *The prodigal Son* (l'Enfant prodigue), et en 1777 *La Résurrection*. Dans les intervalles qui séparent ces productions il fit la musique de plusieurs opéras, farces et pantomimes. A la mort du docteur Nares, qui eut lieu au commencement de 1783, Arnold lui succéda dans la place d'organiste du roi et de compositeur de la chapelle royale. Ces emplois l'obligèrent à écrire un grand nombre d'offices, d'antiennes et de psaumes, qui sont fort supérieurs à ses autres ouvrages, bien qu'ils soient moins connus. L'année suivante il fut choisi comme sous-directeur de la musique de Westminster pour la commémoration de Hændel. Ce fut aussi Arnold que le roi d'Angleterre chargea de diriger la magnifique édition des œuvres de ce grand musicien, qui fut publiée à Londres en 1786, en 36 vol. in-fol. Il eut le tort de ne pas donner assez de soins à cette édition, et d'y laisser une multitude de fautes qui la déparent, et qui font préférer souvent les anciennes éditions données par Walsh, sous les yeux de Hændel. Vers la fin de l'année 1789, l'Académie de musique ancienne le nomma son directeur : il a conservé cette place jusqu'à sa mort. Celle-ci fut hâtée par une chute qu'il fit en voulant prendre un livre dans sa bibliothèque : il se brisa le genou; et, nonobstant les soins qu'on lui prodigua, il cessa de vivre le 22 octobre 1802, après avoir langui pendant plus d'une année. Ses restes furent déposés à l'abbaye de Westminster; et les choristes de cette abbaye se réunirent à ceux de Saint-Paul et de la chapelle royale pour chanter à ses obsèques un service funèbre composé par le docteur Calcott. De pareils honneurs prouvent la haute estime que les Anglais ont eue pour les talents d'Arnold; tous leurs biographes s'accordent, en effet, pour vanter le mérite de ses productions : néanmoins j'avoue qu'en examinant ceux de ses ouvrages qui ont été gravés, je n'y ai rien trouvé qui pût justifier les éloges qu'on leur a prodigués. Le chant en est commun et dépourvu d'élégance; la qualité qui m'y a paru la plus remarquable est la pureté d'harmonie.

Le docteur Arnold a composé sept oratorios, cinquante-cinq opéras anglais, outre un grand nombre de pantomimes, odes, sérénades et farces. Parmi ses opéras et pantomimes, les suivants sont les plus connus : 1° *Maid of the Mill* (la Fille du Moulin), à Covent-Garden, 1765. — 2° *Rosamond*, ibid., 1767. — 3° *The Portrait*, farce, ibid., 1770. — 4° *Mother Shipton* (la Mère Shipton), pantomime, à Hay-Market, 1770. — 5° *Son-in-law* (le Gendre), farce, ibid., 1779. — 6° *Fire and Water* (le Feu et l'Eau), opéra ballet, ibid., 1780. — 7° *Wedding Night* (la Nuit des Noces), farce, ibid.; 1780. — 8° *Silver Tankard* (le Pot d'argent), farce, ibid., 1781. — 9° *Dead in live* (le Mort vivant), opéra-comique, ibid., 1781. — 10° *Castle of Andalusia* (le Château d'Andalousie), opéra-comique, à Covent-Garden, 1782. — 11° *Gretna-Green*, farce, Hay-Market, 1783. — 12° *Hunt the lipper* (la Pantoufle qui court), farce, ibid. — 13° *Peeping Tom*, opéra-comique, ibid., 1784. — 14° *Here, there, and everywhere* (ici, là et partout), ibid., 1784. — 15° *Two to one* (Deux à un), opéra-comique, ibid., 1785. — 16° *Turk and no Turk* (Turc et point Turc), opéra-comique, ibid, 1789. — 17° *Siege of Curzola* (le Siége de Courzole), opéra-comique, ibid., 1786. — 18° *Inkle and Yarico*, opéra, ibid., 1787. — 19° *Enraged Musician* (le Musicien enragé), intermède, ibid., 1788. — 20° *Battle of Hexham* (la Bataille d'Hexham), opéra, ibid., 1789. — 21° *New Spain* (la Nouvelle-Espagne), opéra, 1790. — 22° *Basket Maker* (le Faiseur de corbeilles), intermède, 1790. — 23° *Surrender of Calais* (la Prise de Calais), ibid., 1791. — 24° *Harlequin and Faustus*, pantomime, à Covent Garden, 1793. — 25° *Children in the wood* (Les Enfants dans

le bois), intermède, Hay-Market, 1793. — 26° *Robin Gray*, intermède, ibid. — 27° *Torinski*, opéra, ibid., 1795. — 28° *Mountaineers* (les Montagnards), ibid., 1795. — 29° *Wopayd the reckoning?* (Qui paiera l'écot?), intermède, ibid., 1795. — 30° *Love and Money* (Amour et Argent), farce, ibid., 1795. — 31° *Baunian Day*, intermède, ibid., 1796. — 32° *Shipwreck*, opéra-comique, à Drury-Lane, 1796. — 33° *Italian Monk* (le Moine italien), opéra, à Hay-Market, 1797. — 34° *False and True* (le Faux et le Vrai), ibid., 1798. — 35° *Throw physic to the dogs* (Jeter ses remèdes aux chiens), farce, 1798. — 36° *Cambro-Britons*, opéra, ibid., 1798. — 37° *Review* (la Revue), farce, ibid., 1801. — 38° *The Corsair* (le Corsaire), ibid., 1801. — 39° *Veteran Tar* (le Vieux Matelot), op. com. à Drury-Lane, 1801. — 40° *Sixty-third Letter* (La soixante-troisième Lettre), farce, à Hay-Market. Une collection complète de tous les ouvrages gravés d'Arnold, reliée en 18 volumes in-folio, a été vendue à Londres, chez Kalkin, en 1846, 9 guinées. Outre cela, Arnold a laissé en manuscrit une grande quantité de musique sacrée, un traité de la basse continue, et a fait graver douze œuvres de sonates et de pièces pour le piano. On a aussi de lui une collection de chansons intitulée : *Anacreontic songs, duets and glees*, Londres, 1788. Le portrait d'Arnold a été gravé dans le *Biographical Magazine*, en 1790.

ARNOLD (Ferdinand), habile chanteur, né à Vienne, vers le milieu du dix-huitième siècle, possédait une belle voix de ténor. Il brilla sur le théâtre de Riga en 1796, et puis sur ceux de Hambourg, de Berlin et de Varsovie.

ARNOLD (Ignace-Ernest-Ferdinand), docteur en droit et avocat à Erfurt, naquit dans cette ville, le 4 avril 1774. Il a donné un catalogue de compositeurs dramatiques dans l'Almanach de Gotha de 1799, où l'on trouve, parmi beaucoup d'erreurs et de négligences, quelques détails intéressants. En 1803 il publia une analyse esthétique des œuvres de Mozart, sous ce titre : *Mozart's Geist. Seine kurze Biographie und æsthetische Darstellung seiner Werke* (Esprit de Mozart. Sa Biographie abrégée, et tableau esthétique de ses œuvres); Erfurt, 1803, in-8°. Cet essai fut suivi de publications de même genre qui parurent à des époques diverses, et qui concernent Zumsteeg, Dittersdorf, Haydn, Cherubini, Paisiello, Cimarosa, Winter et Himmel. Ces opuscules ne portent pas de nom d'auteur. Ils ont été réunis en deux volumes, sous le titre de *Galerie des musiciens les plus célèbres des dix-huitième et dix-neuvième siècles* (Gallerie der berühmtesten Tonkünstler des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts); Erfurt, J. K. Müller, 1816, 2 vol. in-8°. Enfin il a fait paraître un assez bon ouvrage sous ce titre : *Der angehende Musikdirector, oder die Kunst ein Orchester zu bilden*, etc. (Le Directeur de Musique, ou l'art de diriger un Orchestre); Erfurt, 1806, in-8°. Dans ce livre, divisé en 16 chapitres, Arnold donne une idée générale des fonctions d'un directeur de musique, de la préparation et de l'exécution d'un morceau, des répétitions, de la disposition d'un orchestre, de la mesure et de la manière de la battre, de l'expression et de la précision, de la direction dans les divers genres de musique d'église, de concert, de l'opéra, du ballet, etc. Arnold est mort à Erfurt, le 13 octobre 1812 : il avait alors le titre de conseiller privé et de secrétaire de l'université de cette ville. Outre ses travaux dans la littérature musicale, on lui doit aussi quelques romans.

ARNOLD (Jean-Godefroi), compositeur agréable et virtuose sur le violoncelle, naquit le 1er février 1773, à Niedernhall, près d'Oehringen, où son père était encore maître d'école en 1810. Après avoir terminé ses études élémentaires, Arnold se livra exclusivement à la musique, au piano et surtout au violoncelle, pour lequel il avait un goût passionné. Dès l'âge de dix ans, il causait déjà l'étonnement de ceux qui l'entendaient jouer de ce dernier instrument; mais il y avait si peu de moyens de développer ses dispositions naturelles dans le lieu qu'il habitait, que son père se décida à l'envoyer, en 1785, à Lüngelsau pour y prendre des leçons du musicien de la ville. Ce musicien était un homme dur qui soumit le jeune Arnold à une discipline si sévère, que sa santé en fut altérée, et qu'il ne se rétablit jamais parfaitement. Au mois de mars 1790, il entra chez son oncle Frédéric Adam Arnold, musicien de la cour à Wertheim. Là, il eut occasion d'entendre souvent de bonne musique exécutée par un orchestre choisi, et son talent sur le violoncelle y prit de nouveaux développements. Pour compléter son éducation musicale, il prit des leçons d'harmonie et de composition d'un habile chanteur et organiste nommé Frankenstein. Ses progrès furent rapides, et il fut bientôt en état d'écrire des concertos de violoncelle qui eurent beaucoup de succès, non-seulement à Wertheim, mais dans toutes les villes où il se fit entendre dans le cours de ses voyages. Au mois d'avril 1795, il se rendit en Suisse pour y donner des concerts; mais à cette époque la guerre désolait ce pays, et Arnold ne réussit point dans son entreprise. Le succès d'un second voyage qu'il fit par Wetterstein et Nordlingen ne fut pas meilleur. Mécontent de sa position, Arnold se

rendit à Ratisbonne, où il fit la connaissance de Willmann, violoncelliste célèbre, dont il reçut des leçons pendant quelques mois. Son talent s'accrut encore dans le voyage qu'il fit en 1796 en diverses parties de l'Allemagne; mais ce fut surtout à Berlin et à Hambourg qu'il atteignit à la perfection sous plusieurs rapports. L'avantage qu'il eut d'entendre Bernard Romberg pendant près de deux mois le conduisit à réformer quelques défauts qu'il avait remarqués dans son jeu. En 1797, il se rendit à Francfort-sur-le-Mein, et y fut attaché à l'orchestre du théâtre. Il se livra alors à l'enseignement, et eut un grand nombre d'élèves pour le piano et le violoncelle. Il arrangea beaucoup d'opéras en quatuors pour violon ou flûte, composa des concertos pour plusieurs instruments, particulièrement pour la flûte et pour le piano. Pour son instrument, il écrivit aussi beaucoup de solos, duos et trios, dont la plus grande partie fut imprimée à Bonn, à Francfort et à Offenbach. Outre ces compositions, il voulut aussi traiter le genre de la symphonie. Sa première production de cette espèce fut exécutée avec succès : sa mort prématurée l'empêcha de terminer la seconde. Il y avait neuf années qu'il était établi à Francfort lorsqu'il fut attaqué d'une maladie de foie qui le conduisit au tombeau, le 26 juillet 1806, à l'âge de trente-quatre ans. Parmi les compositions d'Arnold qui ont été imprimées, on remarque : 1° Cinq concertos pour le violoncelle, le premier en *ut*, le second en *sol*, le troisième en *fa*, le quatrième en *mi* majeur, le cinquième en *ré*, tous gravés à Offenbach, chez André. — 2° Une symphonie concertante pour deux flûtes avec orchestre, qui a eu beaucoup de succès, et qui a été gravée à Bonn, chez Simrock. — 3° Six thèmes avec variations pour deux violoncelles, op. 9, à Bonn. — 4° *Andante* varié pour flûte avec deux violons, alto et basse, Mayence, chez Schott; 5° Vingt-quatre pièces faciles pour guitare, Mayence, Schott; 6° Duos faciles pour guitare et flûte, Mayence, Schott; 7° Marches et danses, *ibid*.

ARNOLD (Charles), pianiste et compositeur, né à Neukirchen, près de Morgentheim, le 6 mai 1794, est fils du précédent. Élève d'André et de Volweiler, il a acquis du talent comme pianiste et comme compositeur. Dès son enfance, ayant déjà une habileté fort rare sur le piano, il voyagea pour donner des concerts, et se fit entendre avec succès à Vienne, à Berlin, à Varsovie et à Pétersbourg. Il épousa Mlle Kesling dans cette dernière ville. A Cracovie, le droit de bourgeoisie lui fut accordé parce qu'au péril de sa vie il sauva celle d'un jeune homme qui se noyait dans la Vistule, en s'y jetant tout habillé. Il demeura plusieurs années à Pétersbourg; mais il fut obligé de s'en éloigner parce que la santé de sa femme souffrait de la rigueur du climat de la Russie. Arrivé à Berlin, il y donna un concert, le 15 novembre 1824, et s'y fit applaudir comme compositeur et comme pianiste. Ce succès le décida à se fixer dans cette ville. Appelé à Munster, en 1835, comme directeur de musique, il paraît y avoir établi définitivement sa demeure; cependant il se trouvait à Pétersbourg en 1847, y donnait des concerts et y faisait entendre son fils, qui, très-jeune encore, excitait l'intérêt par son talent sur le violoncelle.

Arnold a publié de sa composition : 1° Un excellent sextuor pour le piano. — 2° Des sonates pour le piano, œuvres 3° et 5°, Offenbach, André. — 3° Sonate pour le piano, avec accompagnement de clarinette et basse, œuvre 7°, *ibid*. — 4° Divertissement pour piano seul, n°s 1 et 2, œuvres 12° et 13°, Berlin, Schlesinger. — 5° Rondeau pour le piano, op. 14, *ibid*. — 6° Thème polonais arrangé en rondeau, op. 15 — 7° Variations sur un thème original, op. 16. — 8° *Vive Henri IV* en rondeau pour piano et violoncelle, Leipsick, Peters. — 9° Rondoletto ou divertissement, n° 4. — 10° Concerto pour le piano avec orchestre, op. 17, Berlin, Christiani. — 11° Valses favorites, Berlin, Grocbenschnetz. — 12° Rondo pour piano à quatre mains; Offenbach, André. — 13° Divertissements pour piano seul, op. 13, 14, 16, 24. — 14° Fantaisies et variations, op. 17, 20. — 15° Cantique pour quatre voix d'hommes, Brunswick, Spähr. — 16° Quatuor pour deux violons, alto et basse, op. 19, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. La musique d'Arnold est d'une exécution difficile. Il est aussi auteur d'une méthode pratique pour le piano (*Praktische Klavierschule*), qui a été publiée à Offenbach, chez André. Un opéra intitulé *Telephe*, de sa composition, a été représenté à Kœnigsberg, et il a fait jouer à Berlin *Irène*, grand opéra, le 15 octobre 1832 : cet ouvrage n'a pas réussi, à cause de la faiblesse du poëme.

ARNOLD (Frédéric-Guillaume), docteur en philosophie, né à Heilbronn en 1810, se livra à l'étude de la musique dès ses premières années sous la direction de son père, qui était habile musicien. Destiné aux études théologiques, il fréquenta le gymnase de sa ville natale, puis alla à l'université de Tubingue et termina ses études à l'université de Fribourg. Bientôt après on le chargea de la rédaction d'un journal qui se publiait à Cologne sous le titre de *Rheinblätter* (les Feuilles du Rhin); mais il abandonna cette position pour aller à Londres diriger, en second, l'orchestre de l'opéra allemand au théâtre de Drury-Lane. Depuis lors il s'est fixé à Elberfeld,

où il a établi un commerce de musique et d'instruments, sans abandonner toutefois la composition et les arrangements pour le piano et pour la guitare. Son arrangement des symphonies de Beethoven pour piano et violon est estimé en Allemagne, à cause de sa fidélité. On a sous son nom des rondeaux et des pièces faciles pour piano seul ou à quatre mains, Cologne, Eck et Cie; Des pots-pourris pour guitare et flûte ou violon, *ibid.*; des recueils de *Lieder* avec piano, etc. Le fameux chant du Rhin, sur les paroles de Becker, qui a produit une vive sensation en Allemagne, vers 1835, a été composé par Arnold. Ce musicien est aussi l'auteur d'une méthode élémentaire de musique, intitulée : *Allgemeine Musiklehre, als Einleitung zu jeder Schule* (Science générale de la musique, ou introduction à toutes les méthodes); Cologne, Eck et Cie. Enfin M. Arnold a écrit dans plusieurs revues et journaux des articles de critique et d'esthétique musicale.

ARNOLDI (Jean-Conrad), recteur à Darmstadt et ensuite professeur d'astronomie à Giessen, naquit en 1658, à Trobach sur la Moselle, et mourut à Giessen, le 22 mai 1735. Il a publié une thèse relative à la musique, sous ce titre singulier : *Musica Alexikakos, declamationibus aliquot solemnibus in fine examinis vernaculis, Horæ duæ pomeridiana d. V Martii, A.* 1713, *Commendanda auditores clementes, faventes et benevolos sibi submisse exorat intercedente Illust. Pædagogii Darmstattini Rectore*, etc., Darmstadt, 12 pages in-4°.

ARNOLDT (Gaspar), constructeur d'orgues, vivait à Prague vers la fin du dix-septième siècle. En 1684, il fit deux positifs pour le prince de Lobkowitz, dont l'un existe encore dans la chapelle de Lorette à Prague.

ARNONI (Guillaume), compositeur et organiste de la cathédrale de Milan vers 1580, naquit à Bergame en 1546, suivant une note que m'a envoyée Mayr, et à Milan, d'après le titre d'un de ses ouvrages. Il fut membre de l'académie des *Uniti*. Cet artiste a publié : 1° *Magnificat* à quatre, cinq, six, sept et huit voix, Milan, 1595. (*Voy.* Morigia, *Nobiltà di Milano*). — 2° *Il primo libro de' Madrigali*, Venise, Richard Amadino, 1600, in-4°. Trois livres de Motets de sa composition ont été aussi imprimés : je ne connais que le troisième, qui a pour titre : *Guilielmi Arnoni Mediolanensis, Academici Uniti, in ecclesia metropolitana organici, Sacrorum modulationum quæ vulgo Motecta vocantur sex vocibus, Liber tertius. Nunc primum in lucem editus; Venetiis apud Ricciardum Amadinum*, 1602, in-4°. Dans le *Bergameno Parnasso* de 1615, on trouve un morceau de sa composition. Quatre motets à six voix d'Arnoni ont été insérés dans le *Promptuarium Musicum* d'Abraham Schad : le premier (*Exurgat Deus*) est dans la première partie; le second (*Cantabo Dominum*) est dans la deuxième; le troisième (*In labiis meis*) et le quatrième (*Domine Deus*) se trouvent dans la quatrième partie. On trouve aussi des morceaux de la composition d'Arnoni dans le *Parnassus musicus Ferdinandæus*, publié à Venise, en 1615, par Bonometti (*Voy.* ce nom.)

ARNOR JARLASKALD, scalde ou poëte chanteur islandais, vécut sous les règnes de Magnus le Bon, et de Harald, fils de Sigurd, rois de Norwége, au onzième siècle. Il fut un des auteurs des *Knithlinga Saga*, et l'on a aussi de lui une complainte sur la mort de Geller Thorkillsons, dont la mélodie a été conservée dans les chants de tradition populaire en Norwége. C'est un morceau très-original.

ARNOT (Hugues), écrivain écossais qui vécut dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. On lui doit une histoire d'Édimbourg (*History of Edinburgh*), Londres, 1779, in-4), dans laquelle il y a des renseignements intéressants sur la musique nationale de l'Écosse.

ARNOULD (Madelaine-Sophie), actrice de l'Opéra, naquit à Paris, le 14 février 1744, rue de Béthisy, dans la maison et dans la chambre où l'amiral de Coligny avait été tué le jour de *la Saint-Barthélemy*. Elle débuta le 15 décembre 1757, à l'âge de treize ans, et obtint beaucoup de succès : depuis ce temps jusqu'en 1778, époque de sa retraite, elle fit les délices des habitués de ce spectacle. Les défauts de son chant étaient ceux de l'école détestable du temps où elle vécut; mais sa voix touchante et son expression vraie étaient des qualités qui lui appartenaient, et ce sont elles qui lui valurent les éloges de Garrick, lorsque ce grand acteur l'entendit. Les rôles qui ont fait sa réputation sont ceux de *Thélaire*, dans *Castor*; d'*Iphise*, dans *Dardanus*, et d'*Iphigénie en Aulide*.

Mlle Arnould ne fut pas moins célèbre par ses bons mots que par ses talents : presque tous sont brillants; mais le plus grand nombre sont d'un cynisme qui ne permet pas de les citer. En voici quelques-uns qui n'ont pas ce défaut. Une dame qui n'était que jolie se plaignait d'être obsédée par ses amants : « Eh ! ma chère, lui dit Mlle Arnould, il vous est si facile de les éloigner : vous n'avez qu'à parler. » Une actrice vint jouer un jour le rôle d'*Iphigénie en Aulide* étant ivre : « C'est Iphigénie en Champagne, » dit Mlle Arnould. Quelqu'un lui montrait une tabatière sur laquelle on avait réuni le portrait de Sully et celui

du duc de Choiseul : Voilà, dit-elle, la recette et la dépense. » Elle est morte en 1803.

ARNOULT DE GRANDPONT, ménestrel de la cour de Charles V, roi de France, était au service de ce prince en 1364, ainsi qu'on le voit par un compte du mois de mai de cette année. (Manuscrit de la Bibliothèque du Roi, coté F, 540 du supplément.)

ARNSTEIN (A.), violoniste à Vienne, de l'époque actuelle, né à Belichow, en Galicie, a publié quelques œuvres légères pour son instrument, parmi lesquelles on remarque une *Fantaisie-caprice* pour violon et piano, op. 4; Vienne, Müller.

ARNULPHE (Maître), surnommé *de Saint-Ghislain* (S. Gilienensis), parce qu'il était de cette petite ville du Hainaut, vécut dans le quinzième siècle. Un petit traité *de Differentiis et Generibus cantorum*, dont il est auteur, a été inséré par l'abbé Gerbert dans ses *Scriptores ecclesiastici de Musica sacra potissimum* (t. III, p. 316-318), d'après un manuscrit de la Bibliothèque impériale de Paris. Arnulphe distingue les chantres de son temps en quatre classes. La première, dit-il, est composée d'ignorants qui, sans aucune connaissance de la musique, offensent les oreilles les moins délicates, et mettent en fuite l'auditoire par les horribles discordances dont ils accompagnent le chant. Dans la deuxième classe se rangent ceux qui, bien que pourvus d'un meilleur sentiment, n'ont qu'une connaissance imparfaite de l'art, mais suppléent par un instinct naturel à ce qui leur manque de savoir. La troisième classe est formée de musiciens instruits dont l'organisation naturelle est médiocre; et, enfin, la quatrième est composée de chantres par excellence, qui réunissent l'instruction à l'instinct de l'art.

ARON (Pietro). *Voy.* AARON.

ARQUIER (Joseph), compositeur, né à Toulon en 1763, étudia la musique à Marseille et y fit de rapides progrès. En 1784, il entra à l'orchestre du théâtre de Lyon, en qualité de violoncelliste; quatre ans après, il était à Carcassonne, où son premier opéra fut représenté sous le titre de *L'Indienne*. En 1789, Arquier fut appelé à Marseille pour y remplir les fonctions de chef d'orchestre du théâtre du Pavillon : il y fit jouer *Daphnis et Hortense*, opéra dont il avait composé la musique sur les paroles du commandeur de Saint-Priest. Encouragé par le succès de cet ouvrage et par celui du *Pirate*, représenté dans la même année au théâtre de Toulon, Arquier voulut s'essayer sur des scènes plus importantes, et se rendit à Paris en 1790. Il avait espéré d'être nommé deuxième chef d'orchestre, par la protection de M. De Saint-Priest, alors surintendant de l'opéra; mais, privé de cet appui par les événements de la Révolution, il fut obligé d'accepter un emploi à l'orchestre du théâtre Molière, nouvellement établi dans la rue Saint-Martin. En 1792, il en devint chef d'orchestre, et pendant plus de deux ans il conserva cette position. La clôture de ce théâtre, après plusieurs banqueroutes des entrepreneurs, le mit dans la nécessité de chercher des ressources dans les théâtres de province. En 1798, il était à Tours, où il faisait représenter *Les Péruviens*, opéra de sa composition. Deux ans plus tard, il accepta la place de chef d'orchestre du *Théâtre des Jeunes-Élèves*, rue Thionville, à Paris : il y fit représenter plusieurs petits opéras dont il écrivait la musique avec une prodigieuse rapidité; mais, bientôt après, il partit pour la Nouvelle-Orléans avec une troupe d'Opéra dont il était devenu directeur de musique. La mauvaise issue de cette entreprise le ramena en France; et, débarqué à Brest en 1804, il y fit jouer l'opéra de *La Fée Urgèle*, dont il avait refait la musique. De retour à Paris, il y reprit possession de son ancien emploi de chef d'orchestre au théâtre des Jeunes-Élèves; mais la mauvaise fortune n'en avait pas encore fini avec ce pauvre artiste : un décret impérial supprima ce théâtre ainsi que plusieurs autres, en 1807; et Arquier fut obligé d'accepter une position de maître de musique à Toulouse. Il l'échangea, en 1809, contre celle de chef d'orchestre du Pavillon, à Marseille, qu'il avait autrefois occupée. En 1812 il était à Perpignan; puis il retourna à Toulouse, et enfin il alla mourir de misère à Bordeaux, au mois d'octobre 1816. Ce compositeur a donné au théâtre lyrique et comique de la rue de Bondy, à Paris, *Le Mari corrigé*, dont la musique fit le succès; au théâtre Molière, *La Peau de l'Ours;* au théâtre Montansier, *Le Congé*, et *L'Hôtellerie de Sarzano*; au théâtre des Jeunes-Élèves, 1800, *L'Ermitage des Pyrénées* et *Les Deux petits Troubadours;* à la Nouvelle-Orléans, *Le Désert ou l'Oasis;* à Marseille, *Monrose*, et la *Suite du Médecin-Turc*; enfin, à Perpignan, *Zipéa*. Il a laissé en manuscrit une nouvelle musique pour l'*Amant Jaloux* et *Le Tableau parlant*, ainsi que les deux premiers actes d'un grand opéra sur le sujet de *Philoctète*.

ARRHENIUS (Laurent), né à Upsal, vers 1680, succéda à son père, en 1716, dans la place de professeur d'histoire à l'université de sa ville natale. Il a fait imprimer : *Dissertatio de primis musicæ Inventoribus*; Upsal, 1729, in-8.

ARRIAGA (Jean-Chrysostome de), né à Bilbao, en 1808, montra dès son enfance les plus

heureuses dispositions pour la musique. Il apprit les premiers principes de cet art presque sans maître, guidé par son génie. Sans avoir aucune connaissance de l'harmonie, il écrivit un opéra espagnol où se trouvaient des idées charmantes et toutes originales. A l'âge de treize ans il fut envoyé à Paris pour y faire de sérieuses études au Conservatoire de son art ; il y devint élève de Baillot pour le violon, et de l'auteur de ce Dictionnaire pour l'harmonie et le contre-point, au mois d'octobre 1821. Ses progrès tinrent du prodige ; moins de trois mois lui suffirent pour acquérir une connaissance parfaite de l'harmonie ; et, au bout de deux années, il n'était aucune difficulté du contre-point et de la fugue dont il ne se jouât. Arriaga avait reçu de la nature deux facultés qui se rencontrent rarement chez le même artiste : le don de l'invention et l'aptitude la plus complète à toutes les difficultés de la science. Rien ne prouve mieux cette aptitude qu'une Fugue à huit voix qu'il écrivit sur les paroles du Credo, *Et vitam venturi* : la perfection de ce morceau était telle, que Cherubini, si bon juge en cette matière, n'hésita pas à le déclarer un chef-d'œuvre. Des classes de répétition pour l'harmonie et le contre-point ayant été établies au Conservatoire en 1824, Arriaga fut choisi comme répétiteur d'une de ces classes. Les progrès de ce jeune artiste dans l'art de jouer du violon ne furent pas moins rapides : la nature l'avait organisé pour faire bien tout ce qui est du domaine de la musique.

Le besoin de produire le tourmentait, comme il tourmente tout homme de génie. Son premier ouvrage fut un œuvre de trois quatuors pour le violon, qui parut à Paris, en 1824, chez Ph. Petit. Il est impossible d'imaginer rien de plus original, de plus élégant, de plus purement écrit que ces quatuors, qui ne sont pas assez connus. Chaque fois qu'ils étaient exécutés par leur jeune auteur, ils excitaient l'admiration de ceux qui les entendaient. La composition de cet ouvrage fut suivie de celle d'une ouverture, d'une symphonie à grand orchestre, d'une messe à quatre voix, d'un *Salve Regina*, de plusieurs cantates françaises et de quelques romances. Tous ces ouvrages, où brillent le plus beau génie et l'art d'écrire poussé aussi loin qu'il est possible, sont restés en manuscrit.

Tant de travaux faits avant l'âge de dix-huit ans avaient sans doute porté atteinte à la bonne constitution d'Arriaga ; une maladie de langueur se déclara à la fin de 1825 : elle le conduisit au tombeau dans les derniers jours du mois de février de l'année suivante, et le monde musical fut privé de l'avenir d'un homme destiné à contribuer puissamment à l'avancement de son art, comme les amis du jeune artiste le furent de l'âme la plus candide et la plus pure.

ARRIETA (Juan-Emile), compositeur espagnol, a voyagé en Italie dans sa jeunesse, pendant les années 1838 à 1845, y a fait des études de composition, et a fait représenter à Milan l'Opéra *Ildegonda*, qui n'a pas réussi. On a gravé de sa composition une ballade pour ténor et piano, intitulée *l'Oast* ; Milan, Ricordi. M. Arriéta est retourné dans sa patrie en 1848, époque des troubles de l'Italie, et a donné au théâtre d'opéra-comique espagnol de Madrid divers ouvrages appelés *Zarzuelas*, entre autres *El Domino azul* (Le Domino bleu), 3 actes, en 1852 ; *La Estrella de Madrid* (L'Étoile de Madrid), en 3 actes ; *El Grumete* (Le Matelot), en 2 actes ; *Guerra á Muerte*, représenté au théâtre du Cirque en 1855, et le grand opéra *Isabel la Catolica*, au Théâtre Royal, dans la même année.

ARRIGHI (Jacques-Antoine), maître de chapelle de la cathédrale de Crémone, naquit dans cette ville en 1702. Il a laissé en manuscrit des messes, vêpres, psaumes et litanies à quatre et à huit voix, avec violons et orgue, qui furent estimés autrefois en Italie. L'Académie des Philharmoniques de Bologne, qui l'admit au nombre de ses membres en 1745, le perdit dans l'année suivante, et fit imprimer un éloge de ce compositeur.

ARRIGO. *Voyez* ISAAC (Henri).

ARRIGONI (Charles), né à Florence, dans les premières années du dix-huitième siècle, fut un des plus habiles luthistes de son temps. Le prince de Carignan le nomma son maître de chapelle, et en 1732 il fut appelé à Londres par la Société des Nobles, qui voulait l'opposer à Hændel avec Porpora ; mais Arrigoni n'était pas de force à lutter contre ce grand musicien. Il a donné à Londres son opéra *Fernando*, en 1734 ; et, en 1738, il a fait représenter, à Vienne, son *Esther*. Il paraît qu'avant d'aller en Angleterre, Arrigoni s'arrêta à Bruxelles ; car on a imprimé dans cette ville le poëme d'un oratorio, sous ce titre : *Il Ripentimento d'Acabbo, dopo il rimprovero della strage di Nabot ; oratorio a cinque voci, musica di Carlo Arrigoni, cantato nella reale Cappella della serenissima Archiduchessa d'Austria Maria-Elisabetta.* Bruxelles, *appresso Eug. Enrico Frickx, stampatore di sua Maesta impériale e catolica*, 1728, in-4° de 34 pages. On manque de renseignements sur les dernières années de sa vie et sur l'époque de sa mort.

ARRIGONI (Renato), secrétaire du gouver-

nement de Venise, a publié, sous le voile de l'anonyme, un livre qui a pour titre : *Notizie ed Osservazioni intorno all' origine ed al progresso dei teatri e delle rappresentazioni teatrali in Venezia e nelle città principali dei paesi veneti*, in-8°. Venezia, tipografia del Gondoliere, 1840, Quelques exemplaires portent le nom de l'auteur.

ARTARIA (Dominique), célèbre éditeur de musique à Vienne, naquit à Blevio en Toscane, le 20 novembre 1775. Son frère aîné, plus âgé que lui de trente-trois ans, après avoir parcouru l'Allemagne, la France, l'Espagne et l'Angleterre pour y établir des relations commerciales, avait obtenu un privilége de l'impératrice Marie-Thérèse, en 1770, pour le commerce des objets d'arts de tout genre. Il appela Dominique à Vienne pour l'aider dans ses entreprises, et celui-ci s'appliqua particulièrement à la publication des grandes œuvres musicales. Ce fut lui qui publia d'origine les plus beaux ouvrages de Mozart, Haydn, Beethoven, Hummel, Moschetès, etc. Dans les derniers temps de sa vie, il s'occupait particulièrement du commerce de tableaux; mais il était toujours resté le chef de la maison Artaria et Cie. Il est mort à Vienne, le 5 juillet 1842, à l'âge de soixante-sept ans.

ARTEAGA (Étienne), jésuite espagnol, né à Madrid, était fort jeune lors de la suppression de la compagnie de Jésus. Il se retira en Italie, et fut nommé membre de l'Académie des sciences de Padoue. Il vécut longtemps à Bologne, dans la maison du cardinal Albergati. Le P. Martini, qu'il connut dans cette ville, l'engagea à travailler à ses Révolutions du théâtre musical italien, et lui procura le secours de sa nombreuse bibliothèque. Arteaga se rendit ensuite à Rome, où il se lia d'amitié avec le chevalier Azara, ambassadeur d'Espagne à la cour de Rome, qu'il suivit à Paris. Il meurut dans la maison de son ami, le 30 octobre 1799. On a publié à Bologne, en 1783, son ouvrage intitulé : *Le Rivoluzioni del teatro musicale italiano, dalla sua origine, fino al presente*, 2 vol. in-8°. Ayant refondu entièrement ce livre, qu'il augmenta de sept chapitres au premier volume, et d'un troisième volume entièrement neuf, il en donna une seconde édition à Venise en 1785, en 3 vol. in-8°. Il y en a eu une troisième édition, dont j'ignore la date, et que je ne connais que par l'avertissement d'un traduction française fort abrégée qui parut à Londres, en 1802, sous ce titre : *Les révolutions du théâtre musical en Italie, depuis son origine jusqu'à nos jours, traduites et abrégées de l'italien de Dom Arteaga*, in-8°, 102 pages. Cet abrégé a été fait par le baron de Rouvron, émigré français. Lichtenthal ne parle pas de la troisième édition. E. L. Gerber, et d'après lui, MM. Choron et Fayolle, disent que le livre d'Arteaga avait eu déjà cinq éditions en 1790 : c'est une erreur, il n'y en a jamais eu que trois. Une traduction allemande a été publiée à Leipsick en 1789, en 2 volumes in-8°; cette traduction est du docteur Forkel, qui l'a enrichie de beaucoup de notes.

L'ouvrage d'Arteaga est le plus important qu'on ait écrit sur les révolutions du théâtre musical; c'est le seul où l'on trouve de l'érudition sans pédantisme, des aperçus fins sans prétention, un esprit philosophique, un goût, un style élégant, et point d'esprit de parti. Il serait à désirer que ce livre fût traduit en français; car on ne peut considérer comme une traduction le maigre extrait dont j'ai parlé.

Arteaga a laissé en manuscrit un ouvrage intitulé: *Del ritmo sonoro, e del ritmo muto degli antichi, dissertazioni VII*, dont il avait confié la traduction à Grainville, auteur d'une traduction médiocre du poëme d'Yriarte sur la musique; ce dernier était au tiers de l'entreprise lorsque Arteaga cessa de vivre. On avait annoncé dans les journaux que le neveu du chevalier Azara se proposait de publier le manuscrit original, resté entre ses mains; mais il n'a pas tenu sa promesse. Il avait été déjà question autrefois de publier l'ouvrage à Parme avec les caractères de Bodoni; la révolution, qui avait fait de l'Italie le théâtre de la guerre, suspendit cette entreprise littéraire. Aucuns renseignements n'ont été donnés plus tard sur le sort du manuscrit d'Arteaga.

ARTHUR AUXCOUSTEAUX. *Voy.* Auxcousteaux.

ARTMANN (Jérome), un des meilleurs facteurs d'orgues de la Bohême, naquit à Prague, dans la première moitié du dix-septième siècle. D'après les ordres de l'abbé Norbert d'Ameluxen, il construisit, en 1654, l'excellent orgue du collége des Prémontrés, sous l'invocation de saint Norbert, dans le Vieux-Prague.

ARTOPHIUS (Balthasar), compositeur allemand, vécut dans la première moitié du seizième siècle. On trouve des motets et des psaumes de sa composition dans les recueils dont voici les titres : 1° *Selectissimæ nec non familiarissimæ Cantiones ultra centum*, etc. *Augustæ Vindelicorum, Melchior Kriesstein excudebat, anno Domini*, 1540, petit in-8° obl. On sait que cette précieuse collection a été publiée par Sigismond Salblinger. — 2° *Novum et insigne opus musicum, sex, quinque et quatuor vo-*

cum, etc ; *Norimbergæ*, *Hier. Graphæus*, 1537, petit in-4° obl.— 3° *Psalmorum selectorum tomus tertius, quatuor, quinque et quidam plurium vocum. Norimbergæ, apud Jo. Petreium*, anno salutis 1541, in-4°.

ARTOT (Alexandre-Joseph MONTAGNY, est connu sous le nom d') qu'avait pris son père et que toute sa famille a conservé. Né à Bruxelles le 4 février 1815, il eut pour premier maître de musique son père, qui était premier cor au théâtre de cette ville. Dès l'âge de cinq ans Artot solfiait avec facilité, et, en moins de dix-huit mois d'études sur le violon, il fut en état de se faire entendre au théâtre dans un concerto de Viotti. Charmé par les heureuses dispositions de cet enfant, M. Snel, alors premier violon solo du théâtre, se chargea de les développer par ses leçons, et peu de temps après, il l'envoya à Paris. Artot y fut admis comme page de la chapelle royale, et, lorsqu'il eut atteint sa neuvième année, il passa sous la direction de Kreutzer aîné, pour l'étude du violon. Cet artiste distingué le prit en affection et lui donna souvent des leçons en dehors de la classe du Conservatoire. A la retraite de Kreutzer, qui eut lieu en 1826, son frère, Auguste Kreutzer, le remplaça et n'eut pas moins de bienveillance que son prédécesseur pour Artot. Celui-ci venait d'accomplir sa douzième année lorsque le second prix de violon lui fut décerné au concours du Conservatoire : l'année suivante il obtint le premier. Alors il quitta Paris pour visiter son pays : il se fit entendre avec succès à Bruxelles, et quelques mois après, ayant fait un voyage à Londres, il n'y fut pas moins heureux, et de bruyants applaudissements l'accueillirent chaque fois qu'il joua dans les concerts. Depuis lors, Artot, de retour à Paris, fut attaché aux orchestres de plusieurs théâtres; mais le désir de se faire connaître le fit renoncer à ces places pour voyager dans le midi de la France. Plusieurs fois il a parcouru la Belgique, l'Angleterre, la Hollande l'Allemagne, l'Italie; deux fois il est allé en Russie, et a donné des concerts jusqu'aux frontières de l'Asie. En 1843, il visita l'Amérique du Nord, la Nouvelle-Orléans et la Havane avec M[me] Damoreau, et y donna une multitude de concerts. Déjà atteint dans ce voyage du principe d'une maladie de poitrine, il languit pendant quelques mois, et mourut à Ville-d'Avray, près de Paris, le 20 juillet 1845, au moment où il venait de recevoir la décoration de la Légion d'honneur. Artot manquait de largeur dans le son et dans le style; mais il avait du brillant dans les traits et chantait avec grâce sur son instrument. On a gravé de sa composition : 1° Concerto pour violon et orchestre (en *la* mineur), op. 18, Mayence Schott — 2° Des fantaisies pour violon et piano, op. 4, 5, 8, 11, 16, 19, *ibid.* — 3° Des airs variés pour violon et orchestre, ou violon et piano, op, 1, 2, 17, *ibid.* — 4° Des rondeaux pour violon et orchestre ou piano, op. 9 et 15 ; *ibid.* — 5° Des sérénades, romances, etc., *ibid.* — Artot a écrit aussi plusieurs quatuors pour violon, et un quintetto pour piano, deux violons, alto et basse, qui n'ont pas été publiés.

ARTUFEL (Damien de), dominicain espagnol, qui vécut dans la seconde moitié du seizième siècle, a écrit un traité du plain-chant, intitulé : *Canto llano*, Valladolid, 1672, in-8°.

ARTUSI (Jean-Marie), chanoine régulier de Saint-Sauveur, né à Bologne, florissait vers 1590. Ses études avaient été classiques et sévères; de là vient qu'il fut un antagoniste ardent des innovations introduites de son temps dans l'harmonie et dans la tonalité; innovations dont il ne comprit pas plus la portée que ceux qui en étaient les auteurs.

Il a publié : 1° *Arte del contrappunto ridotto in tavole*, Venise, 1586, in fol. — 2° *Seconda parte nella quale si tratta dell' utile ed uso delle dissonanze*, Venise, 1589, in-fol : la seconde édition de cet ouvrage a paru en 1598 avec des additions, à Venise, in-fol. Jean Gaspard *Trost*, le père, l'a traduit en allemand, mais sa traduction n'a pas été imprimée. — 3° *L'Artusi, ovvero delle imperfezioni della moderna musica, ragionamenti due, nei quali si ragiona di molte cose utili, e necessarie agli moderni compositori*, Venise, 1600, in-fol. — 4° *Seconda parte dell' Artusi delle imperfezzioni della moderna musica*, etc., Venise, 1603, in-fol : Artusi attaque dans cet ouvrage les innovations de Claude Monteverde, qui venait d'introduire l'usage de la septième et de la neuvième de la dominante sans préparation, ainsi que les retards de plusieurs consonnances à la fois, usage qui a été funeste à la tonalité du plain-chant, mais qui a donné naissance à la musique moderne. — 5° *Difesa ragionata della sentenza data da Ghisilino Dankerts, et Bortolomeo Escobedo cantori pontifici a favore di D. Vincenzo Lusitano contro D. Nicola Vicentino* : ce petit écrit, imprimé d'abord à Bologne, sans date, petit in-4°, commence par ces mots : *Leuotemi questo pensiero, et ditemi; anticamente haueano le consonanze che habbiamo noi si o nò?* Artusi l'a ensuite refondu dans le *Ragionamento primo* de son livre *Delle imperfezioni della moderna musica*, depuis la page 14 jusqu'au feuillet 38 (*voyez* au sujet de cet écrit les articles *Dankers*, *Lusitano* (*V.*) et *Vicentino*). — 6° *Impresa del molto M. R. Gio-*

seffo Zarlino di Chioggia, già maestro di cappella dell' illustrissima signoria di Venezia, diehiarata dal R. D. Giov. Maria Artusi, Bologne, 1604, in-4°. 7° *Considerazioni musicali*, Venise, 1607, in-4°. Il y a du savoir dans les écrits d'Artusi, mais on y trouve peu de raison et de philosophie. La loi suprême pour lui était la tradition d'école, et, de ce qu'on n'avait pas fait usage de certaines successions harmoniques, il concluait qu'on ne pouvait les employer. Au reste, son meilleur ouvrage, celui qui peut être encore consulté avec fruit pour l'histoire de l'art d'écrire en musique, est son traité du contre-point: malheureusement les exemplaires en sont fort rares. Comme compositeur, Artusi a publié *Canzonette a quattro voci*. *Libro* 1° In Venezia, Giac. Vincenti, 1598, in-4°. On trouva un *Cantate Domino* d'Artusi, à huit voix en deux chœurs, dans une collection qui a pour titre *Motetti et Salmi a otto voci, composti da otto eccellentissimi autori, con la parte del basso per poter sonarli nell' organo dedieati al molto reverendo sig. Cesare Schieti dignissimo canonico d'Urbino*. In Venetia, appr. Giacomo Vincenti, 1599, in-4°. — Les auteurs sont Ruggiero Giovanelli, Cesare Schietti, Gio. Croce, Palestrina, Gio.-Mar. Nanini Fel. Anerio, Luca Marenzio, et Gio. Maria Artusi.

ARWIDSSON (Adolphe-Iwar), conservateur de la bibliothèque royale de Stockholm, est né en 1791, à Padajoki, en Finlande. Après avoir achevé ses études à l'université d'Abo, il fut chargé d'y enseigner l'histoire. En 1821 il y fonda un journal politique et littéraire, sous le titre de *Abo Morgenblad*, que le gouvernement russe supprima bientôt, à cause de ses tendances libérales. Au mois de mai de l'année suivante, ce gouvernement traita plus sévèrement encore M. Arwidsson pour un article politique inséré dans le recueil périodique intitulé *Mnémosyne* : il fut révoqué de sa place de professeur et exilé de la Finlande. Il se retira en Suède, pour laquelle il avait manifesté ses sympathies, et obtint la place de bibliothécaire à Stockholm. Depuis lors il s'est livré sans relâche à de grands travaux littéraires. Il n'est cité ici que comme éditeur d'une belle et intéressante collection d'anciens chants populaires de la Suède, tirée en grande partie des manuscrits des bibliothèques de Stockholm et d'Upsal, et qui a paru sous ce titre : *Svenska Fornsånger. En samling af Kämpavisor, Folk-visor, Lekar och Dansar, samt Barnoch Vall-sånger* (Anciens chants suédois. Recueil de chants de guerre, chansons populaires, badines et de danse, etc.). 3 vol, in-8°. Le premier a été publié à Stockholm en 1834, le second en 1837, et le troisième en 1842. A la fin des deux premiers volumes, on trouve les chants harmonisés par le maître de chapelle Eggert ; mais le troisième volume a particulièrement beaucoup d'intérêt, parce qu'il est entièrement rempli de chants notés dans leur forme primitive et populaire. La collection de M. Arwidsson est en quelque sorte une suite de celles de Geijer et d'Afzelius. (*Voy*. ces noms.)

ARZBERGER (....). On trouve sous ce nom, dans la XIme année de la *Gazette musicale* et de Leipsick, p. 481, la proposition d'un perfectionnement essentiel dans la construction de la guitare (*Vorschläge zu einer wesentlichen Verbesserung im Bau der Guitarre*.)

ASCANIO (Josquin d'); V. JOSQUIN D'ASCAGNO.

ASCHENBRENNER (Chrétien-Henri), maître de chapelle du duc de Mersebourg, naquit au Vieux Stettin, le 29 décembre 1654. Son père, qui était musicien dans cette ville, après avoir été maître de chapelle à Wolfenbüttel, lui donna les premières notions de la musique. A l'âge de quatorze ans, il reçut des leçons de J. Schütz pour la composition. Peu de temps après il perdit son père; mais il en trouva un second en Schütz, qui l'envoya à Vienne, en 1676, pour perfectionner son talent sur le violon et la composition, sous la direction du maître de chapelle André-Antoine Schmelzer. Lorsqu'il se crut assez habile, il chercha à assurer son sort par ses talents, et entra en qualité de violoniste à la chapelle du duc de Zeitz, en 1677. Il ne possédait cette place que depuis quatre ans lorsque le duc mourut, et la chapelle fut supprimée. Aschenbrenner alla à Wolfenbüttel, et y acquit la bienveillance de Rosenmüller, qui le fit entrer au service de son maître; mais à peine fut-il de retour à Zeitz, où il était allé chercher sa famille, qu'il apprit la mort de Rosenmüller, et en même temps la déclaration que le duc ne voulait point augmenter sa chapelle. Il resta sans emploi deux ans à Zeitz ; enfin, en 1683, il fut nommé premier violon du duc de Mersebourg. Cette époque semble avoir été la plus heureuse de sa vie. En 1692, il entreprit un second voyage à Vienne. Son talent était formé; il joua du violon devant l'empereur, et lui dédia six sonates pour cet instrument. Ce prince fut si satisfait de cet ouvrage qu'il lui donna une chaîne d'or, avec une somme assez forte. Cependant son existence était précaire, et il éprouvait beaucoup de difficultés à se placer d'une manière convenable; enfin, en 1695, il retourna à Zeitz en qualité de directeur de musique, emploi qu'il conserva jusqu'à son troisième voyage à Vienne, en 1703. Il vécut à Zeitz jusqu'en 1713, époque où il fut

nommé maître de chapelle du duc de Merse-bourg. Quelque avantageuse que parût être sa position, il fut obligé de se retirer au bout de six ans (1719) à Iéna, à l'âge de soixante-cinq ans, avec une modique pension. Il mourut dans cette ville, le 13 décembre 1732.

On ignore si les sonates de violon qu'Aschenbrenner a dédiées à l'empereur ont été publiées; mais on connaît de lui un ouvrage qui a pour titre *Gast und Hochzeitfreude, bestehend in Sonaten, Præludien, Allemanden, Curanten, Baletten. Arien, Sarabanden mit drei, vier und fünf Stimmen, nebst dem basso continuo* (Plaisir des noces et des soirées, contenant des sonates, préludes, allemandes, courantes, ballets; et airs à trois, quatre et cinq parties, avec basse continue), Leipsick, 1673. Corneille à Beughem (*Bibl. Matth.*, p. 300) cite une seconde édition de cet ouvrage, datée de Leipsick, 1675; il en a paru une troisième à Inspruck, en 1676.

ASCHER (J.), pianiste de l'impératrice des Français et compositeur pour son instrument, est né à Londres en 1829. Après avoir commencé ses études musicales à l'institution royale de cette ville, il est allé les terminer au conservatoire de Leipsick, si je suis bien informé. En 1849 il se rendit à Paris, et s'y fit entendre avec succès dans les formes brillantes à la mode et dans le genre mis en vogue par Thalberg. On a publié depuis cette époque un grand nombre de ses productions de salon et de concert, parmi lesquelles on distingue: *La Goutte d'eau*, op. 17; *La Danse espagnole*, op. 24; *La Danse andalouse*, op. 30; *La Fanfare militaire*, op. 40; *La Feuille d'Album; La Perle du Nord;* des mazourkas, des polkas, et des transcriptions d'opéras, telles que *Robert le Diable*, *Marta*, *La Favorite*, *Le Pré-aux-Clercs*, *Les Mousquetaires de la reine*, *Le Pardon de Ploërmel*, etc. Toute cette musique légère a été publiée à Paris.

ASHE (André), flûtiste habile, né vers 1759, à Lisburn (Irlande). Ses parents l'envoyèrent d'abord dans une école près de Woolwich, en Angleterre, où il apprit les premiers principes de la musique; mais la perte d'un procès ruineux obligea sa famille à le rappeler auprès d'elle. Heureusement le comte Bentinck, colonel hollandais au service d'Angleterre, vint visiter l'académie de Woolwich; il vit le jeune Ashe en larmes, tenant dans ses mains sa lettre de rappel. Touché de son désespoir, il prit des informations, écrivit aux parents, et finit par se charger de l'enfant, qu'il emmena avec lui, d'abord à Minorque et ensuite en Espagne, en Portugal, en France, en Allemagne, et enfin en Hollande. Le comte avait eu d'abord l'intention de faire du jeune Ashe son homme de confiance, et de lui donner une éducation convenable; mais les dispositions de cet enfant pour la musique, et particulièrement pour la flûte, décidèrent son protecteur à lui laisser suivre son penchant, et à lui donner des maîtres. Ashe acquit en peu d'années une grande habileté sur la flûte : il fut l'un des premiers qui firent usage sur cet instrument des clefs additionnelles. Le désir de faire connaître son talent le porta alors à quitter son bienfaiteur : il se rendit à Bruxelles, où il fut successivement attaché à lord Torrington, à lord Dillon, et enfin à l'Opéra de cette ville. Vers 1782, il retourna en Irlande, où il fut engagé comme flûtiste *solo* aux concerts de la Rotonde, à Dublin. Sa réputation ne tarda point à s'étendre jusqu'à Londres. En 1791, Salomon, qui venait d'attirer Haydn à Londres, et qui voulait former un orchestre capable d'exécuter les grandes symphonies écrites par cet illustre compositeur pour le concert d'Hannover-Square, se rendit à Dublin pour entendre Ashe, et lui fit un magnifique engagement. Il débuta, en 1792, au deuxième concert de Salomon, par un concerto manuscrit de sa composition. Devenu en peu de temps le flûtiste à la mode, il fut de tous les concerts. A la retraite de Monzani, il devint première flûte de l'Opéra italien, et en 1810 il succéda à Rauzzini comme directeur des concerts de Bath. Cette entreprise, qu'il conserva pendant douze ans, fut productive les premières années; mais les dernières furent moins heureuses, et Ashe finit par y perdre une somme considérable. Il a vécu dans la retraite depuis 1822. Aucune de ses compositions pour la flûte n'a été gravée. Il avait épousé une cantatrice, élève de Rauzzini, devenue célèbre en Angleterre sous le nom de Mme Ashe. Sa fille, pianiste habile, s'est fait entendre avec succès en 1821, dans les concerts de Londres.

ASHLEY (Jean), hautboïste de la garde royale anglaise, vivait à Londres vers 1780. A la commémoration de Hændel, en 1784, il joua le basson double (*Contra-fagotto*) que Hændel avait fait faire, et que personne n'avait pu jouer jusqu'alors. Il seconda aussi le directeur Bates dans le choix des musiciens, et eut après lui la direction des oratorios pendant sept ans. On ignore l'époque de sa mort.

ASHLEY (Général), fils du précédent, fut l'un des violonistes les plus distingués de l'Angleterre. Ce fut sous Giardini, et ensuite sous Barthelemon, qu'il apprit à jouer du violon, et il parvint à un tel degré d'habileté que Viotti le choisit plusieurs fois pour jouer avec lui ses symphonies concertantes. A la mort de son père, Ashley lui succéda comme directeur des orato-

rios de Covent-Garden, conjointement avec son frère (Jean-Jacques). Il n'a rien fait imprimer de ses compositions. Il est mort près de Londres, en 1818.

ASHLEY (Jean-Jacques), frère du précédent, fut organiste à Londres et professeur de chant. L'Angleterre lui a l'obligation d'avoir formé des chanteurs habiles, tels que M. Elliot, C. Smith, Mme Vaughan, Mme Salomon, etc. Ashley n'est pas moins recommandable comme compositeur que comme professeur; élève de Schrœter, il possédait des connaissances assez étendues dans la musique. On a de lui les ouvrages suivants: 1° *Twelve easy duetts for german flute, etc.*, Londres, 1795. — 2° *Sonatas for the pianoforte*, op. 2. — 3° *Six progressive airs for the piano forte*. Ashley a dirigé les oratorios de Covent-Garden conjointement avec son frère, à qui il a peu survécu.

ASHTON (Hugues), musicien de la chapelle de Henri VII, roi d'Angleterre, a composé quelques messes à quatre voix qui se trouvent dans une collection d'ancienne musique à la bibliothèque de l'université d'Oxford.

ASHWELL (Thomas), compositeur anglais, vécut sous les règnes d'Henri VII, d'Édouard VI et de la reine Marie. On trouve quelques-unes de ses compositions pour l'église dans la bibliothèque de l'école de musique d'Oxford.

ASHWORTH (Caleb), ministre non conformiste, naquit à Northampton, en 1709. Ses parents le mirent d'abord en apprentissage chez un charpentier; mais, ayant manifesté du goût pour l'étude, on le fit entrer dans l'académie du docteur Doddrige. Après qu'il eut terminé ses cours, il fut ordonné ministre d'une congrégation de non conformistes à Daventry, et peu de temps après il succéda au docteur Doddrige dans la direction de son académie. Il est mort à Daventry en 1774, âgé de soixante-cinq ans. On a de lui: 1° *Introduction to the art of singing* (Introduction à l'art du chant), dont la seconde édition a été publiée à Londres en 1787. — 2° *Collection of tunes and anthems* (Collection de cantiques et d'antiennes).

ASIAIN (Joachim), frère hiéronymite et organiste du monastère de Saint-Jérôme, à Madrid, vers le milieu du dix-huitième siècle, a été considéré par les meilleurs musiciens de sa patrie comme un des artistes les plus habiles en son genre. Il a beaucoup écrit pour son instrument; parmi ses meilleurs ouvrages, on remarque un grand nombre de pièces pour des offertoires, une suite de grands versets pour les jours solennels, et neuf versets du huitième ton, pour la fête de l'Ascension.

ASIOLI (Boniface), né à Corregio, le 30 avril 1769, commença à étudier la musique dès l'âge de cinq ans. Un organiste de la collégiale de San-Quirino, nommé D. Luigi Crotti, lui donna les premières leçons; mais, la mort lui ayant enlevé son maître, il se trouva livré à lui-même avant d'avoir atteint sa huitième année, ce qui n'empêcha pas qu'il écrivît à cet âge trois messes, vingt morceaux divers de musique d'église, un concerto pour le piano avec accompagnement d'orchestre, deux sonates à quatre mains et un concerto pour le violon. Il n'avait pris cependant jusqu'alors aucunes leçons d'harmonie ou de contre-point. A dix ans, il fut envoyé à Parme pour y étudier l'art d'écrire, ou, comme on dit, *la composition*, sous la direction de Morigi. Deux ans après, il alla à Venise, et y donna deux concerts dans lesquels il fit admirer son habileté sur le piano et sa facilité à improviser des fugues. Après quatre mois de séjour dans cette ville, il retourna à Correggio, où il fut nommé maître de chapelle. Asioli était à peine dans sa dix-huitième année, et déjà il avait écrit cinq messes, vingt-quatre autres morceaux de musique d'église, deux ouvertures, onze airs détachés, des chœurs pour *La Clemenza di Tito*; deux intermèdes, *La Gabbia de' Pazzi* et *Il Ratto di Proserpina*; une cantate, *La Gioja pastorale*; un oratorio, *Giacobbo in Galaad*; trois operas bouffes, *La Volubile*, *La Contadina vivace*, *La Discordia teatrale*; un divertissement pour violoncelle, avec accompagnement d'orchestre; deux concertos pour la flûte; un quatuor pour violon, flûte, cor et basse; un trio pour mandoline, violon et basse; un divertissement pour basson, avec accompagnement d'orchestre.

En 1787, Asioli se rendit à Turin, où il demeura neuf ans. Il y écrivit neuf cantates qui depuis ont plus contribué à le faire connaître avantageusement que tous ses ouvrages précédents. Ces cantates sont: *La Primavera*, *Il Nome*, *Il Consiglio*, *Il Ciclope*, *Il Complimento*, *Quella cetra pur tu sei*, *Piramo e Tisbe* et *La Scusa*: tous ces ouvrages sont avec accompagnement d'orchestre; *la Tempesta*, qui depuis lors a été publiée parmi ses nocturnes et avec accompagnement de piano. Asioli a aussi composé dans la même ville deux drame, *Pimmaglione* et *La Festa d'Alessandro*, deux ouvertures, vingt petits duos et douze airs avec accompagnement de piano, des canons à trois voix, neuf airs détachés avec orchestre, six nocturnes à cinq voix sans accompagnement, deux nocturnes pour trois voix et harpe, un duo, un trio, et quatre quatuors, une sérénade pour deux violons, deux violes, deux flûtes, basson et basse, douze sonates pour

le piano, enfin, *Gustavo*, opéra séria en deux actes, pour le théâtre royal de Turin.

En 1796, Asioli accompagna la marquise Gherardini à Venise; il y resta jusqu'en 1799, époque où il alla s'établir à Milan. Trois ans après, le vice-roi du royaume d'Italie le nomma son maître de chapelle et censeur du conservatoire de musique de Milan. Lors du mariage de Napoléon avec Marie-Louise, en 1810, Asioli vint à Paris; j'eus l'occasion de le connaître à cette époque et de me convaincre qu'il était homme aimable autant que musicien de mérite. Il conserva ses places jusqu'au mois de juillet 1813. Alors il désira se retirer dans sa ville natale, où il continua d'écrire jusqu'en 1820. Depuis ce temps il a renoncé à cultiver la musique et a vécu dans le repos.

A Milan, il a écrit deux cantates, *Il Dubio* et *La Medea;* une scène lyrique avec orchestre; un sonnet (*la Campana di Morte*) pour ténor; deux duos, douze airs, les stances *Chiama gli abitator* pour ténor; un dialogue entre l'Amour, Malvina et la Mort; un sonnet (*in quell' età*); une ode anacréontique à la Lune, pour ténor, avec chœurs; une sérénade pour deux violons, flûte, deux cors, viole, basson, basse et piano; une symphonie (en *fa* mineur); une ouverture; une sonate pour piano avec basse obligée; une sonate pour harpe; le cinquième acte d'un ballet, et *Cinna*, opéra-séria en deux actes, pour le théâtre de *la Scala*. Il a aussi arrangé l'oratorio de Haydn, *La Création*, pour deux violons, deux violes et deux basses.

En qualité de directeur de la musique du vice-roi d'Italie, Asioli a composé vingt et un motets italiens et vingt-trois autres morceaux d'église, deux cantates et une pastorale à quatre voix pour le théâtre de la cour. Comme censeur du conservatoire royal de Milan, il a écrit : 1° *Principj elementari di musica, adottati dal R. Conservatorio di Milano, per le ripetizioni giornaliere degli alunni; con tavole. Milano Mussi*, 1809, 47 pages in-8° (en forme de dialogues). La seconde édition de cet ouvrage a été publiée dans la même ville en 1811, la troisième à Gênes en 1821, la quatrième à Milan, chez Giov. Ricordi, en 1823. Une traduction française de ces éléments a paru à Lyon chez Cartaux, sous ce titre : *Grammaire musicale, ou théorie des principes de musique, par demandes et par réponses, adoptées par le conservatoire de Milan pour l'instruction de ses élèves, traduite de l'italien;* 1819, in-8°, avec douze planches. Une deuxième édition de cette traduction a été faite en 1833, chez le même éditeur. C. C. Bütner a publié aussi, en allemand, une traduction libre du livre d'Asioli, chez Schott, à Mayence, en 1824. Le mérite de cet ouvrage consiste dans la concision et la clarté. — 2° *l'Allievo al Cembalo*, Milan, Ricordi, in-folio obl. Ce livre élémentaire est divisé en trois parties : la première contient des leçons de piano, la seconde traite de l'accompagnement de la basse chiffrée, la troisième est un petit traité d'harmonie avec des instructions pour l'accompagnement de la partition. — 3° *Primi elementi per il canto, con dieci ariette istruttive per cantare di buona grazia*, Milan, Ricordi, in-fol. obl. — 4° *Elementi per il contrabasso, con una nuova maniera di digitare*, Milan, Ricordi, 1823, in-fol. obl. — 5° *Trattato d'armonia e d'accompagnamento*, Milan, Ricordi, 1813, 139 pages in-folio. Asioli a suivi dans cet ouvrage la doctrine du P. Valotti sur les renversements d'harmonie, théorie irrationnelle qui avait déjà été développée par le P. Sabbatini dans son traité de la basse chiffrée, et qui sera toujours rejetée par tout bon harmoniste, car on y admet la résolution, repoussée par l'oreille, des dissonnances non par le mouvement des notes dissonnantes elles-mêmes, mais par celles qui leur servent de soutien. — 6° *Dialoghi sul trattato d'armonia, per servire d'esame agli allievi di composizione e d'accompagnamento del regio conservatorio di musica in Milano*; Milan, Ricordi, 1814, 95 pages in-8°. — 7° *Osservazioni sul temperamento proprio de gli stromenti stabili, dirette agli Accordatori di piano-forte ed organo*, Milan, Ricordi. — 8° *Disinganno sulle osservazioni fatte sul Temperamento proprio degli stromenti stabili, ibid.* Ce petit écrit est une réponse à une critique qui avait été faite de son système de tempérament. — 9° *Il Maestro di composizione, ossia Seguito del Trattato d'armonia*, 2 volumes in-4°, ornés du portrait de l'auteur, *ibid.* Cet ouvrage n'a été publié qu'après la mort d'Asioli. On trouve dans le premier volume une notice sur sa vie et toute la partie théorique de l'ouvrage. Le deuxième volume renferme les exemples, ou la partie pratique. Les deux volumes forment 500 pages.

Dans les compositions sérieuses, Asioli a manqué de force; mais dans les airs et les duos avec accompagnement de piano, il s'est fait une réputation méritée par l'expression et la grâce de ses mélodies. On peut considérer ses ouvrages en ce genre comme le type des *Nocturnes*, que beaucoup de compositeurs ont imité depuis d'une manière plus ou moins heureuse. Comme théoricien, il n'a rien inventé; mais la nature l'avait doué d'un esprit méthodique et de l'art d'exposer avec

clarté ce qu'il savait : ce sont ces qualités qui brillent surtout dans les ouvrages élémentaires qu'il a publiés.

Asioli a cessé de vivre à Correggio, le 26 mai 1832. Une notice biographique sur sa vie et ses ouvrages a été publiée par M. Antoine Coli, prêtre de Corregio, sous ce titre : *Vita di Bonifazio Asioli da Correggio, seguita dell' elenco delle Opere del medesimo.* Milan, Ricordi, 1834, 1 vol. in-8°. On a imprimé à Florence, en 1836, sans nom d'auteur, *Elementi di contrappunto, coi tipi de V. Batelli e figli*, in-4°, avec planches de musique : M. Gaspari, de Bologne, croit que cet ouvrage est d'Asioli.

ASOLA (Jean-Matthieu), en latin *Asula*, prêtre et compositeur pour l'église, né à Verone, vécut dans la seconde moitié du seizième siècle. Les titres de ses ouvrages ne fournissent pas de renseignements sur la position qu'il occupa ; mais il est vraisemblable qu'il fut maître de chapelle d'une église importante, car le nombre de ses compositions religieuses est considérable. Asola vivait encore en 1600, et paraît avoir été un des premiers compositeurs qui, à cette époque, adoptèrent l'usage de la basse continue pour l'accompagnement de la musique d'église par l'orgue, ainsi que l'indiquent les titres de deux de ses ouvrages. Dans ses œuvres en contre-point sur le plain chant, son style a de l'analogie avec celui de Constant Porta ; style très-pur, mais dont la sévérité est un peu sèche. Asola fut un des maîtres qui dédièrent un recueil de psaumes à J. Pierluigi de Palestrina, en 1592, pour lui marquer la haute estime qu'ils avaient pour son génie. Les ouvrages connus de ce maître sont ceux dont les titres suivent : 1° *Introitus et Alleluya missarum omnium majorum solemnitatum totius anni super cantu plano, quatuor vocum.* Venetiis apud Ant. Gardanum, 1565, in-4°. — 2° *Missarum quinque voc. concinn. Liber primus. Venetiis, apud Heræd. Ant. Gardanum*, 1571, in-4°. — 3° *Psalmodia ad vespertinas horas omnium solemnit. octo vocum.* Venetiis, apud Hæred. Hieron. Scottum, 1574, in-4°. — 4° *Falsi bordoni sopra gli otto tuoni ecclesiastici, con alcuni di M. Vincenzo Rufo. Venezia, app. gli Figli di Ant. Gardano*, 1575, in-4°. Il y a d'autres éditions de cet ouvrage publiées à Venise, en 1582, 1584, et à Milan, 1587. — 5° *Vespertina Psalmodia maj. Solemnit. octo voc. Venetiis apud Hieronymum Scotum*, 1576, in-4°. Il y a une deuxième édition de cet ouvrage publiée à Venise, chez Richard Amadino, en 1599, in-4°. — 6° *Completorium per totum quatuorque illæ B. Virginis antiphonæ quæ in fine proanni tempore secundum romanum curiam decantantur cum sex vocibus*, Ibid., 1576, in-4°. Il y a une deuxième édition de cet ouvrage publiée à Venise, chez les héritiers de Jér. Scotto, en 1585, in-4° ; et une troisième en 1590. — 7° *Vespertina omnium solemnitatum psalmodia duoque B. Virginis cantica primi toni, cum quatuor vocibus*, ibid., 1578, in-4°. — 8° *Il primo libro delle Messe a quattro voci. In Venezia app. Angelo Gardano*, 1579, in-4°. — 9° *Il secondo libro delle messe a quattro voci* ; ibid., 1580, in-4°. Il y a une deuxième édition de ces deux livres de messes publiée à Venise chez Ang. Gardane, en 1586, in 4°. — 10° *Missa et major. solemn. Psalmodia 6 vocum. Venetiis apud hæred. Hier. Scotum*, 1581, in 4°. — 11° *Vespertina omnium majorem solemnitatum psalmodia quatuor vocum. Venetiis, apud Angelum Gardanum*, 1582, in-4°. Cet ouvrage n'est peut-être qu'une deuxième édition du n° 7. — 12° *Officium majores Hebdomadæ sanctæ quatuor vocum* ; ibid, 1583, in-4°. — 13° *Secunda pars officii Hebdomadæ sanctæ quatuor voc.* ibid., 1584, in-4°. Une deuxième édition de ces deux parties de l'office de la Semaine sainte a été publiée à Venise, par Richard Amadinu, en 1595, in-4°. — 14° *In passionibus quatuor Evang. Christi locut. trium vocum. Venetiis, apud Ang. Gardanum*, 1583 in-4°. — 15° *Sacrae cantiones in totius anni solemnitatibus partibus quaternis vocibus decantandæ*, ibid, 1584, in-4°. Il y a une deuxième édition de ces motets publiée à Venise en 1591, par Richard Amadino. — 16° *Divinæ Dei Laudes binis vocibus concinendæ. Venetiis ap. Ang. Gardanum*, 1586, in-4°. Il y a une deuxième édition de ces cantiques publiée à Venise, en 1600, par Richard Amadino. — 17° *Lamentationes, improperia et alii sac. Laudes in hebdom. maj. decantandæ tribus voc. Venetiis apud Ric. Amadinum*, 1588, in-4°. — 18° *Secunda pars Vespertinæ omn. solemn. Horis. deservient. quatuor vocum, Venetiis, apud Vicentium et Ric. Amandinum*, 1591, in-4°. Il y a une première édition de ces vêpres solennelles à quatre voix, imprimée chez les mêmes, en 1585. — 19° *Missa Defunctorum trium vocum*, ibid., 1588, in-4°. Il y en a une deuxième édition publiée chez les mêmes, en 1600. — 20° *Duæ Missæ et decem sacræ laudes trium vocum* ; ibid., 1589, in-4°. — 21° *Misse sopra gli otto tuoni ecclesiastici a cinque voci.* Milan, 1590. — 22° *Canto fermo sopra le messe, inni ed altri cose ecclesiastiche appartenenti ai suonatori d'organo per rispondere al coro. In Venezia app. Vincentino e Ricc. Amadino*, 1596, in-4°. Il y a deux autres éditions de cet ouvrage publiées à Venise, en 1602, et 1615. — 23° *Sacro-sanctæ Dei Laudes octonis vocibus in fractis decantandæ. Ve-*

netiis, apud Ricciardum Amadinum, 1600, 9 vol. in-4°. Ces compositions sont divisées en deux chœurs qui se répondent. Le neuvième volume contient les deux basses réunies pour l'usage des organistes. Cette partie a pour titre particulier : *Gli bassi delli Mottetti a otto voci del R. D. Gio. Motteo Asola Veronese, uniti insieme et stampati per commodità degli organisti*. Asola, bien que spécialement livré à la composition de la musique d'église, a écrit, comme tous les maîtres de son temps, des madrigaux, dont on a publié les recueils suivants : 24° *Madrigali a due voci da cantarsi in fuga. In Venetia, ap. Gia. Vincenti*, 1587, in-4°. Trois autres éditions de cet œuvre, imprimées à Venise en 1604, 1624 et 1665, sont à la bibliothèque du Lycée communal de musique, à Bologne. — 25° *Le Vergine, madrigali a tre voci, libro primo. In Venezia, presso Ricciardo Amadino*, 1596, in 4°. Le P. Martini a donné en partition quelques morceaux d'Asola dans son *Esemplare;* et le P. Paolucci a inséré un graduel du même auteur dans la première partie de son *Arte pratica di Contrappunto*. On trouve aussi quelques motets d'Asola dans le *Promptuarium musicum* d'Abraham Schad.

ASPA (Mario), compositeur dramatique, né à Messine, vers 1806, a fait ses premières études musicales dans cette ville, puis s'est rendu à Palerme et de là à Naples, où il est entré au collége royal de musique, et a reçu des leçons de contrepoint de Zingarelli. Sorti de cette école, il s'est livré à l'enseignement du chant et à la composition pour le théâtre. Les principaux ouvrages qu'il a écrits sont : 1° *Giovanni Banier, ossia il Castello di Arolte*, en deux actes, représenté au théâtre du *Fondo*, à Naples, en 1830. Cet ouvrage tomba à plat. — 2° *Il Carcere d'Ildegonda*, opéra sérieux en deux actes, mieux accueilli au théâtre *Nuovo*, dans le mois d'octobre 1831. — 3° *La Burla*, au théâtre du *Fondo*, le 18 mai 1832. — 4° *Il Litigante senza lite*, opéra bouffe en deux actes, 1833. — 5° *La Finta grega*, farce en un acte. — 6° *I Due Forzati*, en deux actes. — 7° *Il 20 Augusto*, en deux actes, au mois de décembre 1835. — 8° *Il Marinaro*, en deux actes, au théâtre *Nuovo*, en 1839; ouvrage dans lequel il y avait de jolies choses. — 9° *I Due Savoiardi*, en deux actes, au théâtre du *Fondo*, le 16 mars 1838. — 10° *Il Quadro Parlante*, en un acte, au théâtre *Nuovo*, novembre 1834. — 11° *Bartolomeo del Piombo*, en deux actes, au théâtre *Nuovo*, en 1837. — 12° *Allan Mac Aulay*, en trois actes, au même théâtre, dans l'été de 1838. — 13° *Maria d'Arles*, en deux actes, ouvrage qui ouvrit le carnaval de 1841, avec un *fiasco* complet. — 14° *Il Proscritto*, en deux actes, également tombé dans la même année. — 15° *Guglielmo Colman*, en deux actes, tombé au carnaval de 1843. — 16° *Paolo e Virginia*, en trois actes, pour l'ouverture du théâtre *Metastasio*, à Rome, le 29 avril 1843. — 17° *Il Travestimento*, joli ouvrage représenté au théâtre du *Fondo*, à Naples, dans le carnaval de 1846. Il y a de la facilité dans le style de ce compositeur, mais absence complète de création. Les autres ouvrages d'Aspa dont les dates de représentation et le succès me sont inconnus ont pour titres : *La Verga magica; la Metamorfose fortunata; Federico II; L'Orfana muta; Il Muratore di Napoli; Werther.*

ASPELMAYER ou **ASPELMEYER** (François), musicien et compositeur au service de l'empereur d'Autriche, mort à Vienne, le 29 juillet 1786, s'est fait connaître par les ouvrages suivants : 1° *Die Kinder der Natur* (les Enfants de la Nature). — 2° *Der Sturm* (l'Orage). — 3° *Pigmalion*. — 4° *Agamemnon vengé*, ballet. — 5° *La Lavandara di Citere*, ballet. — 6° *I Mori Spagnuoli*, idem. Il a composé aussi *Six duos pour violon et violoncelle, six trios, six quatuors pour violon, et dix sérénades pour des instruments à vent.*

ASPERI (Ursule), née à Rome en 1807, a étudié la musique dès ses premières années, et a acquis du talent dans l'art du chant et sur le piano. Elle a reçu les leçons d'harmonie et de composition de Fioravanti. En 1827 elle a écrit pour le théâtre *Valle* un opéra intitulé · *Le Avventure di una giornata*, qui a été représenté le 13 mai. Le public a si bien accueilli cette première production de sa plume, à la première représentation et aux suivantes, qu'elle a été obligée de quitter plusieurs fois le piano pour se présenter sur la scène. Le 18 novembre 1834, elle donna à Rome un grand concert dans lequel on entendit la Schoberlechner et la Biondini, et où elle exécuta sur le piano plusieurs morceaux de sa composition. En 1839, elle dirigeait la musique d'un théâtre de second ordre, à Florence. En 1835, Mme Asperi écrivit l'ouverture et l'introduction du mélodrame *I Itir Indiani*, qui fut représenté à Rome, et en 1843 elle a donné dans la même ville l'opéra *I Pirati*, qui a été joué avec quelque succès.

ASPLIND (...), savant suédois, qui vécut vers le milieu du dix-huitième siècle, a publié une dissertation intitulée : *De Horologiis Musico-Automatis*; Upsal, 1731.

ASPRILIO (Paul), musicien de la cour de Ferrare, au commencement du dix-septième siècle, a fait imprimer de sa composition : *Madrigali a*

quattro voci, libro primo; Venezia, 1601, in-4°.

ASPULL (Georges), jeune pianiste anglais, né en 1813, excitait l'admiration de ses compatriotes dès l'âge de huit ans, par le brillant et le fini de son exécution. Bien que sa main fût trop petite pour embrasser l'étendue de l'octave, il jouait les compositions les plus difficiles de Hummel, de Moschelès et de Kalkbrenner sans en ralentir le mouvement et dans l'intention des auteurs. Telle était l'heureuse organisation du jeune Aspull qu'on pouvait espérer de le voir se placer un jour parmi les pianistes les plus distingués; mais une maladie de poitrine l'a conduit au tombeau lorsqu'il entrait à peine dans sa dix-huitième année. Il est mort à Leamington, le 20 août 1832, et ses obsèques ont été faites à Nottingham, deux jours après. Il avait laissé en manuscrit divers ouvrages pour le piano qui ont été publiés après sa mort, avec son portrait, sous ce titre: *Georges Aspull's posthumous Works for the piano-forte.* Londres (sans date).

ASSANDRI (Laure), cantatrice distinguée, est née à Vailate, dans la province de Lodi (Lombardie), vers 1815. Admise au conservatoire de Milan à l'âge de seize ans, elle y reçut une bonne éducation musicale, et ses progrès furent si rapides que lorsque Rossini l'entendit, en 1835, il l'engagea immédiatement pour le théâtre Italien de Paris. Elle y débuta au mois d'octobre par le rôle d'*Adalgisa*, dans la *Norma*, et se montra digne de chanter à côté de Rubini, de Lablache et de la Grisi. Le *Romeo* des *Montecchi e Capuleti* de Bellini, et la *Donna Elvira* de *Don Juan*, achevèrent son succès sur la première scène italienne de cette époque. Pendant les années 1836, 1837, et 1838 elle fut engagée pour le même théâtre et pour l'Opéra italien de Londres; puis elle retourna en Italie. Après y avoir chanté à Gênes avec Pasini et Badiali, elle fut appelée à Barcelonne, où elle resta une année. Son engagement terminé, elle partit pour Berlin, et y chanta avec succès pendant plusieurs années tous les premiers rôles de *Lucia*, *Otello*, *La Norma*, *Lucrezia Borgia*, *Beatrice di Tenda*, etc. En 1843, elle se fit entendre à Varsovie et au théâtre italien de Pétersbourg. De retour à Milan au mois de juillet 1845, elle a paru depuis lors à Bologne, Mantoue, Turin, etc., et partout elle a été considérée comme une cantatrice de la bonne école.

ASSENSIO (Don Carlo), professeur de piano, né à Madrid, vers 1788, s'est fixé à Palerme, en Sicile, où il a publié en 1815 : *Scuola per ben suonare il piano forte.*

ASSMAYER (Ignace), compositeur et organiste, est né à Salzbourg, le 11 février 1790. Élève de Michel Haydn, il est devenu, sous la direction de cet habile maître, un des musiciens les plus distingués de l'Allemagne dans le genre de la musique d'église. En 1824 il fut nommé maître de chapelle du chapitre des Écossais. Dans l'année suivante il reçut sa nomination d'organiste de la cour impériale de Vienne. Appelé en 1838 au poste de vice-maître de chapelle de la même cour, il a succédé à Weigl, au mois de février 1846, dans la place de second maître de chapelle titulaire. Les œuvres de musique d'église composées par Assmayer sont importantes et en grand nombre; elles consistent : 1° en quinze messes avec orchestre, dont la plupart sont en manuscrit; on n'en a publié qu'une messe solennelle (en *ut*) à quatre voix, violons, viole, violoncelle, contrebasse, deux hautbois, deux bassons, deux cors, deux trompettes, timbales et orgue; Vienne, Mechetti; et une messe pastorale allemande à trois voix, instruments à vent et orgue, op. 46; Vienne, Haslinger. — 2° Douze graduels, dont quelques-uns seulement à quatre voix ou à voix seule, avec orchestre, ont été publiés à Vienne, chez Mechetti et chez Diabelli. — 3° Dix-huit offertoires à voix seule avec chœur, ou à quatre voix concertées avec orchestre, dont plusieurs ont paru chez les mêmes éditeurs. — 4° Un *Te Deum* solennel à quatre voix et orchestre, op. 48, à Vienne, chez Haslinger. — 5° Deux *Requiem* brefs. — 6° *La mort de Saül*, oratorio dramatique, avec orchestre, op. 50 *ibid.* — 7° *David et Saül*, oratorio dramatique, avec orchestre, op. 49, *ibid.* — 8° Plusieurs hymnes et motets. — 9. Un *Te Deum* à huit voix, avec accomp. d'instruments de cuivre. — 10° Plusieurs ouvertures. — 11° Divers morceaux de musique vocale et instrumentale pour des circonstances particulières. — 12° Une symphonie, à grand orchestre exécutée à Vienne en 1844. — 13° Des pastorales et fugues pour l'orgue. — 14° Des rondeaux et autres compositions pour le piano.

ASTARITTA (Janvier), compositeur dramatique, né à Naples vers 1749, eut une grande réputation en Italie, et réussit en différents genres, mais principalement dans l'expression des situations comiques. Dans le cours de sept années, il écrivit plus de quatorze opéras; celui de *Circé et Ulysse* eut un succès prodigieux, non-seulement en Italie, mais aussi en Allemagne, où il fut représenté vers 1787.

On connaît de lui : *La Contessa di Bimbinpoli*, 1772; *I Visionari*, 1772; *Finezze d'Amore, o la forza non si fa, ma si prova*, 1773; *Il Marito che non ha moglie*, 1774; *I Filosofi immaginari*, 1788; *La Contessina; Il principe spondrioco*, 1774; *La Critica teatrale*, 1775;

Il Mondo della Luna, 1775; *La Damma immaginaria*, 1777; *L'Isola di Bingoli*, 1777; *Armida*, 1777; *Circe e Ulisse*, 1777; *Nicoletto bella vita*, 1779. Dans l'automne de 1791, il donna à Venise : *I Capprici in amore*, et au carnaval de 1792, *Il Medico Parigino*, dans la même ville. Gerber (*Neues Biogr. Lex. der Tonkünstl.*) cite aussi de cet auteur : *La Moltnarella*, op. buffa, 1783, à Ravenne; *Il Divertimento in campagna*, op. buffa, 1783, à Dresde; *Il Francese bizzarro*, op. buffa, 1786, ibid.; *Il Parruchiere*, 1793, à Berlin.

La manière de ce compositeur se rapproche de celle d'Anfossi, et l'on peut dire qu'il a les mêmes qualités et les mêmes défauts. La coupe de ses airs et de ses morceaux d'ensemble est heureuse; ses accompagnements sont assez purs, mais trop nus; ses chants sont gracieux, mais ils manquent d'originalité.

ASTON (Hugues), organiste anglais sous le règne de Henri VIII, auteur d'un *Te Deum* à cinq voix, qui est maintenant dans la bibliothèque du collége de musique d'Oxford.

ASTORGA (Emmanuel, baron d') né à Palerme, le 11 décembre 1681, eut un existence toute romanesque. Fils d'un chef de bandes mercenaires au service de la noblesse de Sicile, qui, souffrant impatiemment le joug de l'Espagne, essaya de le secouer par l'insurrection en 1701, Astorga vit périr son père sur l'échafaud dans la même année, avec plusieurs nobles siciliens. Sa mère, qu'on obligea d'assister au supplice, mourut de douleur, et lui-même s'évanouit. La princesse des Ursins, première dame d'honneur de l'épouse de Philippe V, prit en pitié le pauvre jeune homme, et le fit entrer au couvent d'Astorga, en Espagne, dont plus tard il prit le nom. Dans cette retraite il acheva son éducation et perfectionna, par l'étude, le beau sentiment musical dont la nature l'avait doué. Rentré dans le monde trois ans après, il obtint, par le crédit de sa protectrice, le titre de baron d'Astorga, et fut chargé d'une mission près de la cour de Parme en 1704. Il y devint l'âme de toutes les réunions d'amateurs de musique; car il était excellent chanteur et compositeur de mélodies gracieuses et sentimentales. Sa mission terminée, il continua de demeurer à Parme, où le retenait son amour secret pour la fille du souverain, Elisabeth Farnèse. Le duc, ayant pénétré dans les sentiments de son hôte, trouva le moyen de l'éloigner en lui donnant une lettre de recommandation pour l'empereur Léopold I[er], qui, séduit par les talents du baron d'Astorga, voulut l'attacher à sa cour; mais celui-ci ne jouit pas longtemps de sa faveur, car son nouveau Mécène mourut le 6 mai 1705. Le baron d'Astorga s'éloigna de Vienne peu de temps après, et mena une vie aventureuse, visitant l'Espagne, où il retrouva la faveur de sa bienfaitrice, puis le Portugal, l'Italie, et enfin l'Angleterre, où il demeura deux ans. En 1720, il reparut à Vienne; mais il y resta peu de temps, et se retira dans un couvent en Bohême, où il mourut le 21 août 1736 (Voy. l'*Oesterreichisches Biographisches Lexicon* de Bermann, t. I, p. 278.) Parmi ses nombreuses compositions, on ne peut citer que les suivantes : 1° *Stabat Mater*, qui fut exécuté à Oxford en 1713, et qui obtint beaucoup d'applaudissements. — 2° *Dafne*, opéra, à Vienne, en 1705. — 3° Cantate *Quando penso*, etc. — 4° Cantate : *Torna Aprile*. — 5° Cantate : *In questo cor*. Burney loue dans ces cantates, qui passent pour être ses meilleures, la grâce et la simplicité de la composition. — 6° Cantate : *Clorinda, s' io t'amai*, etc. — 7° Cantate : *Palpitar già sento il cor*. Reichardt possédait quelques morceaux inédits de la composition d'Astorga. La partition du *Stabat Mater*, à quatre voix et instruments, est en manuscrit à la bibliothèque royale de Berlin; on la trouve aussi à la bibliothèque impériale de Vienne, avec celle de la pastorale de *Dafne*, dans le fonds de Kiesewelter. La collection de l'abbé Santini, à Rome, renferme 54 cantates d'Astorga pour soprano et clavecin, 44 *idem* pour contralto et clavecin, et enfin 10 *duetti* pour deux soprani. Toute cette musique est remarquable par l'originalité, le sentiment et l'expression. Je possède une collection considérable d'œuvres d'Astorga.

ASTRUA (Jeanne), excellente cantatrice, née à Graglia, près de Verceil, en 1730. Graun, qui l'entendit par hasard dans un voyage qu'il fit en Italie en 1745, fut frappé de la beauté de sa voix, et se chargea de son éducation vocale; car il était lui-même bon chanteur. Il la fit débuter, le 3 août 1747, dans une pastorale composée par le roi de Prusse Frédéric II, laquelle avait pour titre *Il Re pastore*, et qui fut représentée à Charlottenburg. En 1750 elle obtint un congé pour aller à Turin, et dans la même année elle chanta avec un brillant succès, aux noces de Victor-Amédée, le rôle de prima donna dans l'opéra de *La Vittoria d'Imeneo*. Elle retourna ensuite au service de la cour de Berlin, qu'elle ne quitta que pour revenir à Turin, où elle est morte en 1792, à l'âge de soixante-deux ans.

ATHÉLARD ou **ATHELHARD**, moine bénédictin de Bath, en Angleterre, vivait sous le règne de Henri I, vers 1200. Il eut, pour le temps où il vécut, des connaissances étendues, qu'il augmenta par ses voyages, non-seulement en Europe, mais en Égypte et en Arabie. Il

écrivit un traité des sept arts libéraux, qui comprenaient la grammaire, la rhétorique, la dialectique, la musique, l'arithmétique, la géométrie et l'astronomie. Ayant appris l'arabe, il traduisit de cette langue en latin le Traité de géométrie d'Euclide, connu sous le nom d'*Élémens*, et non *les Éléments harmoniques* de cet auteur, comme La Borde (*Essai sur la mus.*, t. III, p. 567), Forkel (*Allgem. Litter. der musik*, p. 488) et les auteurs du *Dictionnaire historique des Musiciens* (Paris, 1810) le disent. Les bibliothèques des collèges du Christ et de la Trinité à Oxford possèdent les manuscrits des ouvrages d'Athélard.

ATHÉNÉE, grammairien grec, naquit à Naucratis en Égypte, vers l'an 160 de l'ère vulgaire, sous le règne de Marc-Aurèle : il vivait encore sous celui d'Alexandre-Sévère, l'an 228 : c'est tout ce qu'on sait des particularités de sa vie. On doit à Athénée une compilation qui a pour titre : *les Deipnosophistes ou le Banquet des Savants*; elle nous est parvenue presque complète, à l'exception des deux premiers livres, que nous n'avons qu'en abrégé. Cet ouvrage est précieux par les renseignements qu'il fournit sur une multitude d'objets de l'antiquité, particulièrement sur l'histoire de la musique des Grecs, les écrivains qui ont traité de cet art, les instruments, leur usage, les chansons, etc. Il est divisé en quinze livres. Dans le premier, il est traité de la musique et des chansons dans les festins; le quatrième contient des renseignemens sur quelques instruments de musique; le quatorzième traite des joueurs de flûte, des chansons, de l'utilité de la musique et de la danse, des instruments de tout genre.

Les manuscrits d'Athénée sont en petit nombre, ce qui est d'autant plus fâcheux que le texte a été considérablement altéré dans ceux que nous possédons : de là vient que, malgré les travaux de quelques savants, nous ne possédons pas encore une édition d'Athénée qui soit complétement satisfaisante; la meilleure est celle qui a été donnée par Jean Schweighæuser, sous ce titre : *Athenæi Deipnosophistæ a codicibus manuscripti emendavit*, etc., Strasbourg, 1801-1807, 14 vol. in-8°. On peut cependant consulter aussi avec fruit l'édition donnée par Casaubon en deux volumes in-fol. Les cinq premiers volumes de l'édition de Schweighæuser contiennent le texte grec et la version latine; les neuf autres renferment les notes et les tables. Parmi ces notes, celles du quatrième et du quatorzième livres sont intéressantes pour l'histoire de la musique. L'abbé de Marolles, qui n'entendait pas le grec, a donné une mauvaise traduction française d'Athénée, d'après la version latine, Paris, 1680, in-4°. Lefebvre de Villebrune en a publié une autre en 5 volumes in-4° (Paris, 1785 1787) : celle-ci est peu estimée des savants. En ce qui concerne la musique, il est évident que le traducteur ne saisissait pas toujours le sens du texte original.

ATIS. Voy. **ATYS**.

ATTAIGNANT ou ATTAINGNANT (PIERRE), imprimeur de Paris dans le seizième siècle, paraît avoir été le premier qui ait imprimé dans cette ville de la musique avec des caractères mobiles. Ceux dont il se servait avaient été gravés par Pierre Hautin, graveur, fondeur et imprimeur de Paris, qui en fit les premiers poinçons en 1525. Pierre Attaignant paraît en avoir fait l'essai dans le premier livre de motets à quatre et cinq voix de divers auteurs qu'il publia en 1527, in-8° oblong, avec des lettres gothiques. Dix-neuf autres livres de cette collection parurent à des époques plus ou moins éloignées, jusqu'en 1536. Leur collection forme cinq volumes. C'est un recueil précieux pour l'histoire de la musique française : on y trouve des compositions de maistre Gosse, Nicolas Gombert, Claudin, Hesdin, Consilium, Certon, Rousée, Mouton, Hottinet, A. Mornable, G. Le Roy, Manchicourt, Guillaume Le Heurteur, Vermont l'aîné, Richafort, M. Lasson, l'Héritier, Lupi, Lebrun, Wyllart, Fenin, l'Enfant, Moulu, Verdelot, G. Louvet, Divitia, Jacquet, De La Fage, Longueval, Gascogne, Briant et Passereau. (*Voy.* ces noms.) Le titre de chaque livre varie en raison de son objet. Par exemple le septième livre, qui contient vingt-quatre motets pour le dimanche de l'Avent, la Nativité, etc., a pour titre : *Musicales motettos quatuor, quinque et sex vocum modulos Dominici adventûs, nativitatisque ejus, ac sanctorum eo tempore occurrentium habet.* Parisiis, in vico Citharæ, apud Petrum Attaingnant (aux autres livres, *Attaignant*, excepté au onzième où il y a aussi *Attaingnant*) *musice calcographum prope sanctorum Cosmi et Damiani templum, cum gratia et privilegio christianissimi Francorum Regis.* Le titre du huitième livre est : *XX musicales motettos quatuor, quinque vel sex vocum modulos habet. Mense decembri* 1534, *Parisiis*, etc. Onze livres de chansons françaises à quatre parties, par les mêmes auteurs, ont été aussi publiés à la même époque par Pierre Attaignant, en 4 vol. in-8° obl. Le premier livre est daté de 1530; mais ce doit être une réimpression, car, dans l'exemplaire qui est à la Bibliothèque impériale de Paris (n° 2689, in-8° V), le neuvième livre porte la date de 1529, et le cinquième est de 1528. Les livres 2e, 3e, 4e, 6e et 8e ne sont pas datés. Voici

le titre du cinquième livre : *Trente et quatre chansons musicales à quatre parties imprimées à Paris le XXIIIe jour de janvier mil. V. C. XXVIII par Pierre Attaignant, demourant en la rue de la Harpe près l'église Sainct Cosme, desquelles la table sensuyt.* Les noms des auteurs de ces chansons ne se trouvent ni dans ce livre, ni dans les deuxième, quatrième, sixième, huitième et neuvième. Le onzième livre ne contient que des chansons de Clément Jannequin; en voici le titre : *Chansons de Maistre Clément Jannequin, nouvellement et correctement imprimées à Paris par Pierre Atteignant* (sic); *demourant à la rue de la Harpe devant le bout de la rue des Mathurins près de l'église de Sainct Cosme* (sans date). Les chansons contenues dans ce recueil sont des pièces plus développées que les autres; ce sont : 1° Le Chant des Oyseaux (*Réveillez-vous*). — 2° La Guerre (*Écoustez, écoustez*). — 3° La Chasse (*Gentitz veneurs*). — 4° L'Alouette. — (*Or sus, or sus*); — 5° *Las povre cœur* (V. Jannequin). Il y a aussi deux recueils de motets à quatre et cinq parties imprimés par Attaignant, et qui sont de ceux qui ont été cités précédemment. Le premier, sans date et sans nom d'auteurs, a pour titre : *Motetz nouvellement imprimés à Paris par Pierre Attaignant, demeurant à la rue de la Harpe près St. Cosme;* le second intitulé : *XII motetz à quatre et cinq voix composés par les autheurs cy dessoubz escripts, naguères imprimés à Paris par Pierre Attaignant, demourant à la rue de la Harpe près de l'église de Sainct Cosme.* Ce recueil, daté des calendes d'octobre 1529, contient des compositions de Gombert, de Claudin (*Claude de Sermisy.* V. ce nom), de Du Croc, de Mouton, de Dorle et de Deslouges.

Il est remarquable que l'imprimeur dont il s'agit dans cet article a orthographié son nom de diverses manières; sur ses recueils on trouve *Attaignant*, *Attaingnant* et *Atteignant.* Ce peu d'exactitude dans l'orthographe des noms s'est reproduit depuis le moyen âge jusqu'au commencement du dix-septième siècle.

Attaignant imprimait encore en 1543, car il a publié dans cette année un *Livre de danceries à six parties, par Consillum*, 1 vol. in-4° obl.; mais il avait cessé de vivre en 1556, car à cette époque ce fut sa veuve qui publia plusieurs livres de pièces de violes à cinq parties, par Gervaise (*Voy.* ce nom).

Les caractères de musique des éditions d'Attaignant ont assez de netteté; mais ils n'ont pas l'élégance de ceux dont se servirent à peu près de son temps Adrien Le Roy et Robert Ballard; ceux-ci avaient été gravés, en 1540, par Guillaume Le Bé, graveur, fondeur et imprimeur à Paris (Voy. *Le Bé*). Les livres de musique imprimés par Attaignant sont d'une rareté excessive.

ATTEY (JEAN), amateur de musique à Londres, au commencement du dix-septième siècle, a publié : *The first book of ayres of four parts with tablature for the Lute, so made that all the parts may be plaid together with the lute, or one voyce with the Lute and bass viol.* Londres, 1622, in-fol. (Premier livre d'airs à quatre voix en tablature de luth; de telle sorte que toutes les parties peuvent être exécutées ensemble avec le luth, ou chantées par une voix avec accompagnement de luth et de basse de viole.)

ATTWOOD (THOMAS), compositeur anglais, fils d'un charbonnier, naquit en 1767. A l'âge de neuf ans, il entra comme enfant de chœur à la chapelle royale, et commença son éducation musicale sous le docteur Nares et sous son successeur le docteur Ayrton. Après avoir passé cinq ans dans cette école, il eut occasion de chanter devant le prince de Galles, qui le prit sous sa protection, et l'envoya étudier à Naples la composition et le chant. Ses maîtres furent Philippe Cinque et Latilla. De Naples il alla à Vienne, où il reçut dit-on, des conseils et des leçons de Mozart, jusqu'en 1786. De retour en Angleterre, il fut attaché à la musique particulière du prince de Galles, puis devint maître de musique de la duchesse d'York et de la princesse de Galles. En 1795, Attwood succéda à Jones dans l'emploi d'organiste de Saint-Paul, et en 1796 il obtint la place de compositeur de la chapelle royale, en remplacement de D. Dupuis, décédé. Enfin, il a été admis en 1821 comme membre de la chapelle particulière du Roi, à Brighton.

Parmi les nombreux opéras qu'il a écrits pour le théâtre, les plus connus sont ceux-ci : 1° *Prisoner* (le Prisonnier), à Drury-Lane, en 1792. — 2° *Adopted Child* (l'Enfant adoptif) ibid., 1793. — 3° *Caernavon castle* (le Château de Caernavon), Hay-Market, 1793. — 4° *Poor Sailor* (le pauvre Matelot), Covent-Garden, 1795. — 5° *the Smugglers* (les Contrebandiers), Drury-Lane, 1796. — 6° *Mouth of the Nile* (l'Embouchure du Nil), Covent-Garden 1798. — 7° *A Day at Rome* (un Jour à Rome), divertissement, Covent-Garden, 1798. — 8° *Castle of Sorento* (le Château de Sorento), op. com., Hay-Market, 1799. — 9° *Magic Oak* (le Chêne magique), pantomime, Covent-Garden, 1799. — 10° *Old Clothes-Mon* (le vieux Marchand d'Ha-

bits), intermède, idem, 1799. — 11° *Red-Cross Knights* (les Chevaliers de la Croix-Rouge), Hay-Market, 1799. — 12° *S. David's day* (le Jour de Saint-David), farce, 1800. — 13° *True Friends* (les vrais Amis), à Covent-Garden, 1800. Outre ces ouvrages, Attwood a composé plusieurs œuvres de sonates pour piano, et des leçons progressives pour cet instrument, qui ont été gravées chez Clementi, à Londres. Il a écrit aussi beaucoup de musique d'église pour le service de la chapelle royale, et notamment l'antienne avec chœur et orchestre pour le couronnement du roi Georges IV, qui est d'une beauté remarquable. Attwood se distingue entre les musiciens anglais par un style plein de goût et de pureté; sa musique a de la force, de l'expression et de l'effet. Il est fâcheux que le sol de l'Angleterre soit si peu favorable à la musique, qu'un artiste si distingué soit obligé de renoncer à la carrière de gloire qu'il aurait pu parcourir, pour se livrer uniquement à l'enseignement.

ATYS, ou **ATIS** (...), créole, né à Saint-Domingue, vers 1715, suivant La Borde (*Essai sur la Musique*, t. III, p. 493), fut un flûtiste distingué qui se fixa en France. Une affaire qu'il eut en Autriche l'obligea de se battre; il reçut une balle dans le menton, et cet accident altéra sensiblement son embouchure. De retour à Paris, il s'y livra à l'enseignement, et composa beaucoup de sonates, duos, trios et quatuors pour la flûte. On trouve de lui, en manuscrit, à la Bibliothèque impériale de Paris, un œuvre de *six sonates pour deux flûtes, en forme de conversation*. Suivant M. Bermann (*Oesterreich. Biograph. Lexikon*, t. I, p. 287), la date précise de la naissance d'Atis serait le 18 avril 1715; il aurait été à Vienne en 1760; et il serait mort le 8 août 1784. M. Bermann sait les dates d'une manière effrayante.

ATZE (Frédéric), musicien né en Allemagne, était organiste à Breslau vers 1815; depuis lors il a quitté cette ville pour aller en Russie, où il était encore en 1833. Atze est un artiste distingué comme organiste et comme pianiste; il a fait admirer partout la délicatesse et la précision de son jeu. On a de lui : 1° Polonaise pour le piano, Leipsick, Hofmeister. — 2° Duo pour piano et violon, œuvre 2. — 3° Polonaise pour le piano, œuvre 9, Berlin, Forster. — 4° Grande polonaise, dédiée à Mme Amalie Korefpa, Breslau, Forster et Hoffman, œuvre 10. — 5° Pot-pourri pour le piano, œuvre 11, *ibid.*

AUBER (Daniel-François-Esprit), né à Caen, le 29 janvier 1782 (1) dans un voyage que ses parents firent en cette ville, est fils d'un marchand d'estampes de Paris, dont la situation était aisée. Sa famille était originaire de la Normandie. Doué des plus heureuses dispositions pour la musique, Auber étudia d'abord cet art comme un objet d'agrément. Après avoir appris à jouer du piano sous la direction de Ladurner, il fut envoyé à Londres pour y apprendre la profession du commerce; mais bientôt, dégoûté d'un état pour lequel il ne se sentait point né, il revint à Paris. Accueilli dans le monde avec plaisir à cause de son talent et de son esprit, il commença à se faire connaître par de petites compositions telles que des romances : quelques-unes de celles-ci eurent un succès de vogue. Un trio pour piano, violon et violoncelle, qu'il publia vers le même temps à Paris, fit voir qu'il pouvait traiter avec talent la musique instrumentale. D'autres ouvrages plus considérables vinrent bientôt augmenter sa réputation parmi les artistes. Il était lié d'amitié avec le célèbre violoncelliste Lamare. Celui-ci avait un style tout particulier dans sa manière de jouer de la basse, et il désirait le propager par un genre de musique qui lui fût propre; mais, par une singularité qu'il serait difficile d'expliquer, il n'avait pas une idée mélodique ni un trait dans la tête qu'on pût employer dans un morceau de musique. A sa prière, Auber écrivit tous les concertos de basse qui ont paru sous le nom de ce virtuose, et même quelques autres qui sont restés en manuscrit. Le public croyait que ces concertos étaient de Lamare, mais tous les artistes savaient qu'ils étaient dus au talent d'Auber. Le caractère original de cette musique produisit une assez vive sensation dans le monde, et l'on prévit dès lors que le jeune compositeur à qui on la devait se ferait un jour une brillante réputation. Vers le même temps, Auber écrivit un concerto de violon qui fut exécuté au Conservatoire de musique de Paris par Mazas, et qui obtint un brillant succès.

Le désir de travailler pour le théâtre lui avait déjà fait remettre en musique l'ancien opéra comique intitulé *Julie*, avec accompagnement de deux violons, deux altos, violoncelle et contrebasse. Cet ouvrage, qui renfermait plusieurs morceaux charmants, fut représenté sur un théâtre d'amateurs à Paris, et reçut beaucoup d'applaudissements. Peu de temps après, Auber écrivit pour le petit théâtre de M. de Caraman, prince de Chimay, un autre opéra avec orchestre complet, dont il a tiré depuis lors plusieurs morceaux pour ses autres ouvrages.

(1) Cette date m'a été donnée en 1810 par le père du célèbre compositeur, à l'époque de mes premières recherches pour la *Biographie universelle des musiciens*. Tous les recueils biographiques donnent celle du 29 janvier 1784.

Malgré ces succès, qui jusqu'alors avaient été renfermés dans le cercle d'un certain monde d'artistes et d'amateurs, Auber s'apercevait que ses études musicales avaient été incomplètes, et que le savoir lui manquait dans l'art d'écrire : il voulut achever son éducation sous ce rapport, et se livra à des travaux sérieux sous la direction de Cherubini. Ces études terminées, il écrivit une messe à quatre voix, dont il a tiré la prière de son opéra de *la Muette de Portici*. En 1813, il fit son début en public par un opéra en un acte qu'il fit représenter au théâtre Feydeau sous le titre du *Séjour militaire*. Cet ouvrage ne justifia pas les espérances que les premiers essais d'Auber avaient fait naître; on n'y trouvait rien de la grâce et de l'originalité d'idées qui avaient fait applaudir ses premières productions, et qui plus tard lui ont acquis une si belle et si juste renommée. Un repos de plusieurs années suivit cet échec, et le compositeur semblait avoir renoncé à une carrière où l'attendaient de brillants succès, lorsqu'un dérangement de fortune et la mort du père d'Auber obligèrent celui-ci à chercher des ressources pour son existence dans l'exercice d'un art qui n'avait été pour lui jusqu'alors qu'un délassement. En 1819, il fit représenter à l'Opéra-Comique *Le Testament et les Billets doux*, opéra en un acte. Cet ouvrage fut moins heureux encore que ne l'avait été le premier essai public des talents d'Auber. Déjà l'on accusait de partialité et de jugements de coterie les éloges qui lui avaient été prodigués ; mais bientôt le compositeur se releva par *La Bergère châtelaine*, opéra en trois actes qui fut joué au même théâtre dans les premiers mois de 1820. Des idées originales, de la mélodie, une instrumentation élégante et des intentions dramatiques distinguent cet ouvrage, qui obtint un succès complet, et qu'on peut considérer comme le premier fondement de la brillante réputation de son auteur. *Emma, ou la Promesse imprudente*, opéra en trois actes, joué en 1821, continua ce que *la Bergère châtelaine* avait commencé, et dès lors Auber ne connut plus que des succès.

Ce fut alors qu'il eut le bonheur de se lier d'amitié avec Scribe, et que tous deux unirent leurs esprits, si parfaitement analogues, leur manière de sentir, et leur instinct de la scène, dans une multitude d'ouvrages charmants que le succès couronna. Jamais association d'auteurs ne fut plus heureuse. *Leicester, la Neige, le Concert à la Cour, Léocadie, le Maçon, Fiorella, la Fiancée, Fra Diavolo, la Muette de Portici, le Philtre*, et vingt autres ouvrages devenus populaires, ont été les fruits de cette association des deux talents les plus fins de la scène française, pendant l'espace de trente ans. Parmi ces ouvrages *La Muette de Portici* a été considérée comme le chef-d'œuvre du compositeur; la postérité sanctionnera sans doute ce jugement; car la variété de style, le charme des mélodies et l'expression dramatique qui distinguent cet opéra en font une des plus belles productions musicales de notre époque. Membre de l'Institut de France, dans la section de musique de l'Académie des beaux-arts, et associé de plusieurs autres académies, Auber a été maître de chapelle du roi Louis-Philippe : il occupe aujourd'hui la même position à la cour de l'Empereur des Français. Après la retraite de Cherubini, il lui a succédé comme directeur du Conservatoire de musique de Paris. Commandeur de la Légion d'honneur, officier de l'ordre belge de Léopold, et décoré de plusieurs autres ordres, Auber a vu récompenser par tous les honneurs qu'il pouvait désirer, ainsi que par les faveurs de la fortune, les succès obtenus par son talent. La liste des ouvrages dramatiques de ce compositeur se forme de cette manière : 1° *Le Séjour militaire*, 1 acte (1813). — 2° *Le Testament et les Billets doux*, 1 acte (1819). — 3° *La Bergère châtelaine*, 3 actes (1820). — 4° *Emma, ou la Promesse imprudente*, 3 actes (1821). — 5° *Leicester*, 3 actes (1822). — 6° *La Neige, ou le nouvel Éginhard* 4 actes (1823), tous à l'Opéra-Comique. — 7° *Vendôme en Espagne*, en 1 acte, en collaboration avec Hérold, à l'Opéra, à l'occasion du retour du duc d'Angoulême à Paris, après la campagne d'Espagne, en 1823. — 8° *Les Trois Genres*, 1 acte en collaboration avec Boïeldieu, pour l'ouverture du théâtre de l'Odéon (1824). — 9° *Le Concert à la cour*, 1 acte (1824), à l'Opéra-Comique. — 10° *Léocadie*, 3 actes (1824), *idem*. — 11° *Le Maçon*, 3 actes (1825), *idem*. — 12° *Le Timide*, 1 acte (1826), *idem*. — 13° *Fiorella*, 3 actes (1826), *idem*. — 14° *La Muette de Portici*, 5 actes (1828), à l'Opéra. — 15° *La Fiancée*, 3 actes (1829), à l'Opéra-Comique. — 16° *Fra Diavolo*, 3 actes (1830), *idem*. — 17° *Le Dieu et la Bayadère*, 2 actes (1830), à l'Opéra. — 18° *La Marquise de Brinvilliers*, 3 actes (1831), à l'Opéra-Comique, en collaboration avec Batton, Berton, Blangini, Boïeldieu, Carafa, Cherubini, Hérold et Paër. — 19° *Le Philtre*, 2 actes (1831), à l'Opéra. — 20° *Le Serment*, 3 actes (1832), *idem*. — 21° *Gustave III*, 5 actes (1833), *idem*. — 22° *Lestocq*, 3 actes (1834), à l'Opéra-Comique. — 23° *Le Cheval de bronze*, 3 actes (1835), *idem*. — 24° *Actéon*, 1 acte (1836), *idem*. — 25° *Les Chaperons blancs*, 3 actes (1836), *idem*. — 26° *L'Ambassadrice*, 3 actes (1836), *idem*. — 27° *Le Domino noir*, 3 actes,

(1837), *idem.* — 28° *Le Lac des Fées*, 5 actes (1839) à l'Opéra. — 29° *Zanetta*, 3 actes (1840), à l'Opéra-Comique. — 30° *Les Diamants de la couronne*, 3 actes (1841), *idem.* — 31° *Le Duc d'Olonne*, 3 actes (1842), *idem.* — 32° *La Part du Diable*, 3 actes (1843), *idem.* — 33° *La Sirène*, 3 actes (1844), *idem.* — 34° *La Barcarolle*, 3 actes (1845), *idem.* — 35° *Haydée*, 3 actes (1847), *idem.* — 36° *L'Enfant prodigue*, 5 actes (1850), à l'Opéra. — 37° *Zerline, ou la Corbeille d'oranges*, 3 actes (1851), *idem.* — 38° *Marco-Spada*, 3 actes (1852), à l'Opéra Comique — 39° *Jenny Bell*, 3 actes (1855), *idem.* — 40° *Manon Lescaut*, 3 actes (1856), *idem.* Pour l'opéra intitulé, *La marquise de Brinvilliers*, dont la musique était de plusieurs auteurs, Auber a écrit un duo au troisième acte qui est un chef-d'œuvre d'esprit scénique.

AUBERLEN (Samuel-Gottlob), directeur de musique et organiste de la cathédrale d'Ulm naquit le 23 novembre 1758, à Fellbach, près de Stuttgard, où son père était instituteur. Bien que la vie des artistes soit souvent agitée, il est peu d'entre eux qui aient connu le malheur comme Auberlen et qui aient langui dans un état misérable aussi longtemps que lui. Sa vie écrite par lui-même offre un tableau touchant des tribulations auxquelles il fut en butte, et du courage qu'il mit à combattre la mauvaise fortune. Cet ouvrage a été publié à Ulm, en 1824, sous ce titre : *Samuel Gottlob Auberlen's Musikdirektor und Organisten am Münster in Ulm, etc., Leben, Meinungen und Schiksale von ihm selbst beschrieben* (Vie, opinions et aventures de Samuel Gottlob Auberlen, etc., un volume in-8° de 248 pages). On y trouve presque l'intérêt du roman : l'auteur s'y montre artiste, et il y a de la poésie dans son style. J'ai tiré de son livre tout ce qui, dans cet article, concerne sa personne et ses ouvrages.

Le père d'Auberlen lui enseigna les premiers éléments de la musique. A l'âge de huit ans, il se mit à apprendre seul à jouer du violon, du piano et du violoncelle; mais ses parents le destinaient à être instituteur et organiste, et tout ce qui pouvait le détourner de ces professions lui était interdit. Lorsqu'il eut atteint sa quatorzième année, il dut aider son père dans ses leçons; mais son penchant décidé pour la musique lui inspirait du dégoût pour l'état auquel on le destinait. Vers ce même temps, le violiniste Kenz le prit en amitié et lui donna des leçons de son instrument : ces leçons et les représentations de l'Opéra de Stuttgard, où on lui avait permis de se rendre quelquefois, développèrent ses heureuses dispositions pour l'art musical. Les amateurs de musique de Canstatt lui fournirent l'occasion d'entendre de bonne musique et de former son goût, car il y faisait sa partie dans les symphonies et les autres belles productions de Haydn et des grands maîtres de cette époque. Cette circonstance lui procura la connaissance d'Enslen, virtuose de la chambre du duc à Stuttgard, qui lui donna des leçons de violon. A l'âge de vingt ans il se rendit à Murrhardt comme précepteur dans une maison particulière. Ce fut là qu'il écrivit son premier air : il le fit exécuter à l'église par un de ses élèves.

Après deux années de séjour dans cet endroit, il retourna chez son père; mais il y demeura peu de temps, parce qu'il obtint la permission d'aller à Zurich pour y terminer ses études musicales. Il partit pour cette ville en 1782, et il y trouva le violoniste Henri Ritter, qui lui donna des leçons. Une maladie qui conduisit son père au tombeau le rappela à Fellbach, où on espérait le fixer comme instituteur; mais il résista à toutes les instances qui lui furent faites à ce sujet, et le 1er juillet 1784, il retourna à Zurich. Il avait alors vingt-six ans. Dans la même année il épousa une jeune fille qui, ainsi que lui, ne possédait rien. Il crut pouvoir subvenir aux dépenses occasionées par sa nouvelle position au moyen de concerts; il se mit à voyager et visita Saint-Gall, Constance, Ravensbourg, Lindau et quelques autres villes. Une maladie de sa femme ne lui permit pas d'aller jusqu'à Augsbourg et Munich, comme il en avait le projet. Il retourna donc à Zurich, dont le séjour ne lui fut pas favorable, car il y trouva peu d'élèves, et bientôt il eut des dettes qui l'obligèrent à solliciter une place dans la chapelle de Stuttgard. On ne lui offrit que celle de surnuméraire : il l'accepta dans l'espoir d'un prochain avancement; mais l'avantage le plus réel qu'il retira de sa translation dans cette ville fut d'y recevoir des leçons de composition de Poli, maître de chapelle du duc. Malheureusement il n'en profita pas longtemps, car ne touchant aucun traitement, et n'ayant qu'un petit nombre d'élèves, il ne put subvenir aux besoins de sa famille. Sa situation devint telle, qu'il se vit obligé d'abandonner à ses créanciers le peu qu'il possédait, et de quitter Stuttgard à pied, sans vêtements, sans linge, sans argent, emmenant avec lui sa femme et son fils, qui tous deux étaient malades. Auberlen peint d'un style pathétique les scènes de désespoir qu'il y eut entre lui, sa femme et son enfant, après ce départ précipité.

Il vécut quelque temps dans une misère profonde, sans pouvoir trouver d'emploi utile pour ses talents; enfin une place fort peu lucrative de directeur de musique à Zofingen se présenta, et

il en prit possession au mois de janvier 1791. A son mince traitement, il joignit le produit de quelques leçons de piano et de plusieurs morceaux d'harmonie pour clarinettes, flûtes, bassons, cors et trompettes, qu'il écrivit pour une société d'amateurs. Ces morceaux eurent du succès et furent cause qu'on lui demanda trois symphonies à grand orchestre pour la même société. Ces dernières compositions tiennent le premier rang parmi ses ouvrages.

Après neuf mois de séjour à Zofingen, Auberlen fut appelé comme directeur de musique à Winterthur. Là, il écrivit ses cantates : *Éloge de la Poésie*, *Éloge de la Musique*, *pour l'élection d'un bourgmestre*, son oratorio *la Fête des Chrétiens sur le Golgotha*, des airs, des duos, des morceaux de musique instrumentale, et en 1796, une messe solennelle qui fut considérée comme un très-bon ouvrage. L'invasion de la Suisse par les armées françaises le priva tout à coup de sa place et de ses moyens d'existence, après sept années de tranquillité. Il partit au mois de juin 1798 pour Esslingen, et sa vie fut livrée de nouveau aux agitations. Il crut trouver un terme à ses maux, lorsqu'au mois de mars de l'année 1800, il entra au service de la duchesse de Wurtemberg; mais il ne jouit pas longtemps des avantages de cette position, car la duchesse partit pour Vienne lors de l'entrée des Français dans le Wurtemberg. L'hiver suivant une place de professeur de musique au séminaire de Bebenhausen, près de Tubinge, devint vacante; quoiqu'elle fût insuffisante pour ses besoins, Auberlen l'accepta. Ce poste lui fournit l'occasion de travailler à l'amélioration de l'état de la musique à Tubinge, et il réussit si bien dans ses travaux, que la ville manifesta l'intention de lui donner un supplément de traitement; mais il n'en eut jamais rien. Après sept ans d'une situation assez misérable dans cette ville, il partit le 4 novembre 1807 pour Schaffouse, où il venait d'être appelé comme directeur de musique. Il y trouva de bons amateurs dont il augmenta le nombre par ses élèves. Ces ressources lui suggérèrent le projet d'établir de grandes fêtes musicales dans la Suisse, et ses efforts furent couronnés par le succès. La première réunion eut lieu à Lucerne, le 27 juin 1808. On n'y comptait que quatre-vingt-huit artistes; mais tous étaient de bons musiciens, et l'effet de la musique répondit aux soins qu'Auberlen avait pris pour l'organiser. La seconde fête fut indiquée pour l'année suivante à Zurich, et la troisième à Schaffouse. Depuis lors l'association des musiciens de la Suisse a été dans une prospérité toujours croissante. Pour lui donner de la consistance, Auberlen fonda, en 1816, une école de chant choral, qui a pris ensuite une grande extension, et écrivit pour cette institution une méthode et des mélodies à quatre voix, ainsi que des odes et chants sacrés de Gellert, trois cahiers de chants solennels, et plusieurs autres recueils de chants à plusieurs voix, qui ont été tous imprimés à Schaffouse, en 1816 et 1817. Déjà, en 1809, il avait établi un théâtre d'amateurs où ses élèves jouaient de petits opéras: c'est pour ce théâtre qu'il écrivit *Le Jour de naissance d'une mère*.

Enfin le moment du repos vint pour Auberlen : le 6 juin 1817 il fut nommé directeur de musique et organiste de la cathédrale d'Ulm, place honorable et avantageuse qu'il occupait encore en 1824, époque où il écrivit les Mémoires de sa vie dont il a été parlé précédemment.

Outre les ouvrages qui ont été cités, on connaît aussi de sa composition : 1° Vingt-quatre chansons allemandes avec accompagnement de piano, Heilbronn, 1799. — 2° *Sechs moderne karacteristische Walzer für Clavier* (six valses pour le clavecin dans le style moderne), 1er, 2e et 3e recueils, œuvre 7, Augsbourg, 1799. — 3° Vingt-quatre allemandes et contredanses pour le clavecin, *ibid.*, 1800. — 4° *Euterpens Opfer am Altar der Grazien* (Offrandes d'Euterpe sur l'autel des Grâces), 1re suite, 1801. — 5° Douze allemandes pour piano-forte, op. 8, Leipsick. — 6° *Versuch einer kurzen leichtfasslichen Anleitung zum vierstimmigen Choralgesang*, etc. (Essai d'une introduction courte et facile au chant choral à quatre voix, etc). Schaffouse, Alexis Ruk, in-8° de 63 pages. — 7° Quarante Mélodies chorales à voix d'hommes. Munich, Tidleer, 1834. — 8° Cinquante chants à deux, trois et quatre voix, à l'usage des écoles, en chiffres. Esslingen, Dauncheimer. — 9°. Chants allemands à l'usage des étudiants. Ratisbonne, Reitmayer. Auberlen avait annoncé, en 1786, la publication d'un journal de musique sous le titre de *Porte-Feuille musical* : il devait renfermer des pièces de chant, de clavecin, des notices biographiques, des anecdotes et des annonces: mais il n'en a rien paru.

AUBERT (Jacques), surnommé *le Vieux*, violoniste de la chambre du roi; de l'Opéra et du Concert spirituel, entra à l'Académie royale de musique, 1727, et fut nommé chef des premiers violons en 1748, et vers le même temps surintendant de la musique du duc de Bourbon. Au mois de mai 1752, il se retira de l'Opéra, et il mourut à Belleville près de Paris, le 19 mai 1753, et non en 1748, comme le dit La Borde (*Essai sur la Musique*), ni en 1758, comme l'affirment les auteurs du *Dictionnaire des Mu-*

siciens (Paris, 1810). Aubert a écrit pour l'Opéra la musique des ouvrages suivants : 1° *La Paix triomphante*, 1713, ballet non représenté. — 2° *Diane*, divertissement, en 1721, en société avec Bonrgeois. — 3° *Le Ballet de vingt-quatre heures*, 1722. — 4° *La Reine des Peris* paroles de Fuselier, 1725. — 5° *La Fête champêtre et guerrière*, 1746. Il reçut 360 livres pour prix de la musique de cet ouvrage. On a aussi d'Aubert *Le Ballet de Chantilly*, cantate in-4° obl., Paris, 1728, et trois livres de sonates pour le violon, gravées à Paris; sans date.

AUBERT (Louis), fils aîné du précédent, né le 15 mai 1720, entra comme violoniste à l'orchestre de l'Opéra, en 1731, à l'âge de onze ans, et quelques années après au Concert spirituel. Au mois de septembre 1755, il obtint la place de chef des premiers violons de l'Opéra, place qu'avait occupée son père. C'est en cette qualité qu'il était suppléant de Chéron pour battre la mesure; il conserva cet emploi jusqu'en 1771, époque de sa retraite. Il vivait encore en 1798, et jouissait d'une pension de 1,000 fr. sur la caisse de l'Opéra. Aubert a publié six livres de solos pour le violon, six livres de duos, deux concertos, et quelques autres ouvrages, tous gravés à Paris, sans date. Il a écrit pour l'Opéra : 1° la musique d'un pas de deux dans l'acte de *l'Espagne*, de *l'Europe galante*, à la reprise de 1755. Ce morceau a été inséré dans un livre de symphonies à quatre parties dédié à la marquise de Villeroy et publié en 1756. — 2° la musique d'un pas de six, ajouté au dernier acte de *Roland*, en 1755. — 3° une chaconne dans *Alcione*, en 1756.

AUBERT (L'Abbé Jean-Louis), frère du précédent, né à Paris, le 15 février 1731, mort dans la même ville, le 10 novembre 1814, s'est fait connaître par quelques ouvrages de littérature au nombre desquels se trouve une *Réfutation suivie et détaillée des principes de M. Rousseau de Genève, touchant la musique française, adressée à lui-même, en réponse à sa lettre*; Paris, 1754, in-8°.

AUBERT (***), plus connu sous le nom d'*Auberti*, était violoncelliste à la Comédie italienne, et mourut à Paris, en 1805. Il a publié : 1° Six solos pour violoncelle, op.; 1. — Paris 2° Six duos pour le même instrument, op. 2, *ibid.*

AUBERT (Pierre-François-Olivier), né à Amiens, en 1763, apprit à la maîtrise de cette ville les premiers éléments de la musique, et parvint, par son travail et sans le secours d'aucun maître, à jouer fort bien du violoncelle. Étant venu à Paris, il entra à l'orchestre de l'Opéra-Comique, où il est resté pendant vingt-cinq ans. Il a publié deux méthodes de violoncelle, et il fut le premier en France qui fit succéder un bon livre élémentaire pour cet instrument aux ouvrages insuffisants de Cupis et de Tillière. Il a de plus composé : 1° Trois quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 1; Zurich, 1796. — 2° Trois *idem*, op. 2. — 3° Trois duos pour deux violoncelles, op. 3. — 4° Trois *idem*, op. 5. — 5° Trois *idem*, op. 6. — 6° Trois *idem*, op. 7. — 7° Études pour le violoncelle, suivies de trois duos et de trois sonates, op. 8. — 8° Huit livres de sonates pour le même instrument. Olivier Aubert a publié une brochure de 44 pages in-12, sous ce titre : *Histoire abrégée de la musique ancienne et moderne, ou Réflexions sur ce qu'il y a de plus probable dans les écrits qui ont traité ce sujet*, Paris, 1827 Dans l'introduction de ce petit ouvrage, l'auteur dit qu'il n'a pu se décider à garder en portefeuille ce *fruit de vingt-cinq années de recherches et de réflexions!* C'est beaucoup de temps employé pour peu de chose.

AUBÉRY (F. Félix), amateur de musique à Paris, s'est fait connaître par un livre qui a pour titre : *Éléments de la Théorie musicale, ou Méthode propre à en abréger l'étude*. Seconde édition. Paris, Gibus, 1835, in-4°.

AUBÉRY DU BOULLEY (Prudent-Louis), né à Verneuil (département de l'Eure), le 9 décembre 1796, eut pour premier maître de musique son père, qui était bon musicien. A l'âge de cinq ans il était déjà assez instruit pour lire toute espèce de musique à livre ouvert; à dix ans il était assez habile sur la flûte et sur le cor pour jouer sur ces instruments des concertos difficiles. Après avoir reçu quelques leçons d'harmonie, il écrivit, à l'âge de onze ans, des marches et des pas redoublés qui furent exécutés par la musique de la ville. En 1808 M. Aubéry du Boulley fut envoyé à Paris pour y continuer ses études musicales. Il eut d'abord pour professeur de composition Momigny; ensuite Méhul et enfin Cherubini perfectionnèrent ses connaissances. Le Conservatoire de musique ayant été fermé en 1815, M. Aubéry du Boulley retourna à Verneuil où il se maria. Rempli du plus vif enthousiasme pour la musique, il saisissait alors toutes les occasions de coopérer aux concerts qui étaient donnés par les artistes et les amateurs dans les villes qui environnent Verneuil, telles qu'Évreux, Vernon, Dreux, etc. Jusqu'en 1820, la musique n'avait été qu'un plaisir pour lui; mais à cette époque, il en fit sa profession. Malgré la multiplicité de ses occupations, il trouvait le temps d'écrire; c'est ainsi qu'il fit, en 1824, la musique d'un opéra intitulé : *Les Amants querelleurs*, qui fut reçu à l'Opéra-Comique, mais dont l'auteur

des paroles retira le livret pour l'arranger en vaudeville, qui fut joué sans succès au gymnase. M. Aubéry du Boulley écrivit aussi dans le même temps beaucoup de musique instrumentale qui parut chez différents éditeurs de Paris.

Une maladie de poitrine dont les symptômes étaient graves obligèrent M. Aubéry du Boulley à renoncer à l'enseignement de la musique, en 1827, à se retirer à la campagne (à Grosbois près de Verneuil) et à s'y livrer à l'agriculture. La nouvelle direction qu'il venait de donner à sa vie ne lui fit cependant point oublier la musique. Il consacra ses loisirs à la rédaction d'une méthode d'enseignement qu'il publia en 1830, sous le titre de *Grammaire musicale*. L'organisation de la garde nationale, dans toute la France, lui fournit à cette époque l'occasion de former à Verneuil un corps de musique militaire de quarante musiciens et de ranimer le goût de la population pour l'art musical. L'heureux essai qu'il avait fait en cette circonstance de sa méthode d'enseignement lui suggéra l'espoir d'en faire une application utile jusque dans les moindres villages, et le hameau qu'il habite fut le premier où il en fit l'essai. Sa persévérance a été couronnée par le succès; des corps de musique de cuivre ou d'harmonie ont été successivement organisés à Breteuil, Conches, Nonancourt, Damville, dans les bourgs de Brezolles et de Tillières-sur-Eure, et enfin dans le petit village de Grosbois, où il y a maintenant une excellente musique composée de deux bugles, dix clairons, quatre trombones, un buccin, un opticléide alto, deux ophicléides basses et trois caisses à timbre; de simples paysans sont devenus des artistes. C'est un service réel rendu à l'art et aux populations que cette propagation du goût de la musique et des connaissances qui y sont relatives.

Les œuvres musicales de M. Aubéry du Boulley se composent de sonates pour piano, marches et pas redoublés pour le même instrument, œuvres 1, 4, 6 et 8, Paris, Mme Joly; de six quatuors pour piano, violon, flûte et guitare, œuvres 56, 66, 72, 74, 80 et 82, Paris, Richault; de sept duos pour piano et guitare, œuvres 31, 38, 46, 52, 67, 78 et 81, *ibid.*; de trois trios pour piano, contralto et guitare, œuvres 32, 54 et 83, *ibid.*; d'un quintetto pour flûte, piano, violon, alto et guitare, œuvre 76, *ibid.*; d'un *septuor* pour violon, alto, basse, flûte, cor, clarinette et guitare, œuvre 69, *ibid.*; d'une grande sérénade pour deux violons, alto, basse, flûte, deux clarinettes, deux cors et basson, œuvre 48, *ibid.*; d'une collection de pièces d'harmonie contenant soixante morceaux, publiée en dix livraisons formant les œuvres 45, 47, 49, 51, 53, 55, 57, 59, 61 et 63, *ibid.*; d'un recueil d'harmonie composée pour être exécutée aux messes militaires, œuvre 68, *ibid.*; de cinq cahiers de contredanses pour piano et guitare, *ibid.*; de trois recueils de contredanses en sons harmoniques pour guitare seule, *ibid.*; de plusieurs œuvres pour guitare seule, deux guitares, guitare et flûte ou violon, *ibid.*; de l'opéra des *Amants querelleurs* arrangé en quatuor pour flûte, violon, alto et basse, et de l'ouverture du même opéra à grand orchestre, œuvres 44 et 58, *ibid.*; de beaucoup de romances avec accompagnement de piano ou de guitare, Paris, Mme Joly, Meissonnier, Janet et Richault; d'une méthode complète et simplifiée pour la guitare, œuvre 42, Paris, Richault; enfin d'une *Grammaire musicale*, 1 vol. in-8°, imprimée avec les caractères de musique de Duverger, Paris, Richault. On peut voir l'analyse de cet ouvrage dans le 9me vol. de la *Revue musicale*. M. Aubéry du Boulley a aussi publié une brochure qui a pour titre: *Des Associations musicales en France, et de la Société philharmonique de l'Eure, de l'Orne et d'Eure-et-Loir, fondée par P.-L. Aubéry du Boulley*, Versailles, 1839, in-8° de 8 pages.

AUBIGNY (D'ENGELBRENNER D'). Deux sœurs de ce nom, filles d'un major au service du prince de Hesse-Cassel, se sont fait remarquer par leur talent de cantatrices, à Coblence, en 1790. Elles avaient été dirigées dans leurs études par Sales, maître de chapelle de l'électeur de Trèves. L'aînée possédait une belle voix de soprano; la plus jeune (Nina) avait une voix de contralto fortement timbrée. Les deux sœurs exécutèrent en 1790, dans des concerts publics, le *Stabat Mater* de Rodewald, et s'y firent vivement applaudir. En 1792 elles étaient à Cassel et y faisaient l'ornement du concert d'amateurs. A cette époque, l'aînée épousa M. Horslig, membre du consistoire de Bückebourg; Nina suivit sa sœur dans ce lien, et acheva de perfectionner son talent dans la solitude. Elle y vivait heureuse lorsqu'elle fit, en 1803, la connaissance d'une dame qui se faisait passer pour une comtesse anglaise, et qui lui offrit de l'emmener à Londres, et de se charger des frais du voyage et de son entretien. Nina d'Aubigny se laissa séduire et partit avec elle. Mais à peine furent-elles arrivées à leur destination, que la prétendue comtesse avoua qu'elle n'avait aucun droit à porter ce titre, et qu'elle était hors d'état d'offrir aucuns secours à sa compagne. Cette déclaration était un coup de foudre pour la jeune cantatrice, qui se trouvait sans ressource dans un pays

étranger. Toutefois, ses talents vinrent la tirer d'embarras. Elle donna des leçons de chant, et finit par s'attacher à une famille riche, en qualité d'institutrice. Le chef de cette famille était un des principaux agents de la Compagnie des Indes; ses affaires l'obligèrent à aller s'établir à Bombay, et Nina d'Aubigny l'y accompagna. On ignore ce qu'elle est devenue depuis lors. On a sous le nom de cette artiste : 1° Airs allemands, italiens et français, Augsbourg, 1797. — 2° *Ueber das Leben und den Character des Pompeo Sales* (Sur la vie et le caractère de Pompeo Sales), dans la 2me année de la Gazette musicale de Leipsick, pag. 377-384. — 3° *Ueber die Aufmerksamkeit, die Jeder dem Saenger schuldig ist* (Sur l'attention qu'on doit au chanteur), dans la même Gazette musicale, 3me année, pag. 752. — 4° *Mein Lieblingswort, Piano* (Mon mot favori, *Piano*), ibid., pag. 800. — 5° *Brief an Natalia über den Gesang, als Beförderung der häuslichen Glückseligkeit des geselligen Vergnügens. Ein Handbuch für Freunde des Gesanges die sich selbst, oder für Mütter und Erzieherinnen, die ihre Zöglinge für die Kunst bilden wollen* (Lettres à Natalie sur le chant, considéré comme véhicule du bonheur domestique, etc.), Leipsick, Voss, 1803, gr. in-8° avec 5 planches de musique. Ces lettres, écrites d'un style fort agréable, sont au nombre de 31; elles contiennent d'excellentes observations. On en a publié une seconde édition améliorée à Leipsick, en 1824, gr. in-8°.

AUBINS DE SEZANNE, poëte et musicien français, vivait vers 1260. On trouve deux chansons notées de sa composition dans deux manuscrits de la Bibliothèque impériale de Paris, nos 65 et 66, fonds de Cangé.

AUDEBERT (Pierre), chantre à déchant (contrapuntiste) de la chapelle de Jean d'Orléans, depuis 1455 jusqu'en 1467, aux appointements de 24 liv. tournois (140 francs 88 centimes), suivant un compte de la maison de ce prince (Manuscrit de la Bibl. du Roi, F. 540, suppl.)

AUDEFROI LE BATARD, trouvère artésien du treizième siècle, dont on trouve une chanson notée dans un manuscrit de la Bibliothèque impériale, à Paris, n° 66, fonds de Cangé, et seize romances dans un autre manuscrit, coté 7222.

AUDIBERT (....), maître de musique de l'Académie du Roi, à Lyon, naquit à Aix en Provence, au commencement du dix-huitième siècle. Il apprit les éléments de la musique comme enfant de chœur au chapitre de Saint-Sauveur de sa ville natale, et fut, dans cette école, le condisciple de l'abbé Blanchard. Son éducation finie, il alla s'établir à Toulon, où il fut pensionné du Concert. Il paraît qu'il ne quitta cette ville que pour prendre possession de sa place de maître de musique de l'Académie. Dans une lettre qu'il écrivit au ministre d'Argenson, en 1746, on voit qu'il avait sept enfants, que l'aîné de ses fils, âgé de dix-sept ans, était musicien, et que lui-même faisait subsister sa famille au moyen des leçons qu'il donnait. Dans un mémoire, dont il sera parlé tout à l'heure, et qui est joint à la lettre déjà citée, il dit aussi qu'il est connu *par différents ouvrages en plusieurs genres qu'il a donnés au public dans les provinces*. Ces ouvrages sont depuis longtemps tombés dans l'oubli, et le nom d'Audibert serait aujourd'hui parfaitement inconnu, si les recherches de l'auteur de ce Dictionnaire ne lui avaient fait découvrir un fait qui recommande ce musicien à l'attention des historiens de l'art musical.

Dans un recueil manuscrit qui se trouve à la Bibliothèque impériale de Paris, parmi les livres imprimés, sous le numéro V, 1840, sont contenus: une lettre écrite par Audibert au ministre des affaires étrangères, au mois de février 1746, et un mémoire sur un chiffre musical de son invention pour l'usage de la diplomatie. Selon lui, ce chiffre, dont il donne un exemple dans un morceau de quinze portées, devait être à l'abri de toute explication par ceux qui n'en posséderaient pas le secret; néanmoins son exemple ayant été soumis à l'analyse dans les bureaux des affaires étrangères, fut déchiffré avec facilité, et les éléments de son chiffre furent dégagés méthodiquement par l'employé chargé de ce travail. Sans lui avouer que son secret n'en était plus un, le ministre lui répondit qu'il possédait déjà plusieurs chiffres du même genre, que ces chiffres ne pouvaient être considérés que comme des choses curieuses, et qu'on n'en pouvait faire usage dans les expéditions habituelles. Dans le fait, le grand inconvénient de l'invention d'Audibert consistait en ce que chaque signe ne représentait qu'une lettre de l'alphabet, ce qui rendait l'opération de la traduction fort longue. L'analyse de ce chiffre musical a été donnée dans le 26e numéro de la cinquième année de la *Revue musicale*.

AUDIFFRET (Pierre-Hyacinthe-Jacques-Jean-Baptiste), né à Avignon, le 7 novembre 1773, fit ses études chez les doctrinaires de cette ville et dans la maison du même ordre, à Marseille. Dès son enfance il avait appris la musique. Il mêla la culture de cet art à ses travaux littéraires jusqu'à la fin de sa vie. Atteint par la réquisition, en 1792, il fit, comme musicien de régiment, les campagnes de 1794 et 1795

en Belgique et en Hollande. De retour à Paris à la fin de 1797, il entra dans les bureaux de son père, agent de change à la bourse de cette ville; mais son aversion pour les affaires financières le décida à les abandonner en 1802. Des intérêts de famille l'ayant conduit en Bretagne, il se maria à Nantes, et y obtint la place de directeur du dépôt de mendicité. Démissionné en 1816, il revint à Paris, et y eut, en 1820, un emploi au département des manuscrits de la Bibliothèque royale. Audiffret est mort à Montmartre, près Paris, le 1er juillet 1841, à l'âge de soixante-dix-huit ans. Laborieux écrivain, il a fourni à la *Biographie universelle* des frères Michaud un grand nombre d'articles relatifs à l'histoire de l'Orient, et à la dernière édition de *L'Art de vérifier les dates*, la *Chronologie historique des Maures d'Espagne*. On lui doit aussi beaucoup d'autres ouvrages historiques et littéraires qui l'ont fait admettre dans la Société asiatique de Paris et dans plusieurs académies; mais il n'est cité ici que pour la partie de ses travaux qui est relative à l'histoire de la musique. Il fut le collaborateur de Raguenaud (*Voy.* ce nom) pour les années 1819-1831 de l'*Almanach des Spectacles* (Paris, Barba, 13 vol. in-18), et y a fourni toutes les notices biographiques des compositeurs et chanteurs des divers théâtres. Il a été aussi un des coopérateurs de la *Biographie universelle et portative des Contemporains*, dirigée par Rabe (Paris, 1826-1834, 5 vol. in-8°), et y a fourni un grand nombre de notices du même genre, parmi lesquelles on remarque celles de Grétry, Méhul, Piccinni, ainsi qu'au Supplément de la *Biographie universelle* de Michaud. On a aussi de sa composition : 6 *Romances*, *avec accompagnement de piano*; Paris, Leduc, 1801.

AUDINOT (Nicolas Médard), acteur de la Comédie italienne, né à Nancy, vers 1730, est mort à Paris, le 21 mai 1801. Le 3 janvier 1764, il débuta dans les rôles de basse-taille, qu'on appelle, dans le langage des coulisses, *rôles à tablier*. Ce fut lui qui joua d'origine *le Maréchal ferrant*, de Philidor. Quelques dégoûts qu'il éprouva de la part de ses camarades, l'obligèrent à se retirer, en 1767. Il se rendit alors à Versailles, pour prendre la direction du théâtre de cette ville; mais il ne la garda que deux ans, et revint à Paris en 1769. Depuis sa retraite, il désirait se venger de la Comédie italienne. Pour satisfaire ce désir, il loua une loge à la foire Saint-Germain, et y plaça des marionnettes ou comédiens de bois qui imitaient la tournure et le jeu de ses anciens camarades. La nouveauté de ce spectacle et la ressemblance des personnages piquèrent la curiosité publique; les marionnettes attirèrent la foule. Le succès enhardit Audinot qui fit bâtir sur le boulevard du temple le *Théâtre de l'Ambigu-Comique*, dont il fit l'ouverture au mois de juillet 1769, et qui changea ses marionnettes contre des enfants. Il mit sur le rideau cette inscription : *Sicut infantes audi nos*. Le succès de ce nouveau spectacle fut tel, qu'Audinot se vit obligé d'agrandir sa salle en 1772. Ce fut alors qu'on commença à y représenter de grandes pantomimes, qui ont fait la fortune de l'entrepreneur.

Audinot a composé les paroles et la musique du *Tonnelier*, opéra-comique qui fut représenté au Théâtre-Italien, le 28 septembre 1761, et qui n'obtint point de succès. Quétant y ayant fait des changements, et Gossec ayant corrigé quelques défectuosités de la musique, l'ouvrage fut remis au théâtre, le 16 mars 1765, et fut dès lors vivement applaudi. Audinot fut aussi l'auteur du programme et de la musique d'une pantomime qui fut jouée avec succès à son théâtre, en 1782, sous le titre de *Dorothée*.

AUFFMAN (Joseph-Antoine-Xavier), maître de chapelle à Kempten, vers le milieu du dix-huitième siècle, a publié trois concertos pour l'orgue, sous ce titre : *Triplus Concentus harmonicus*, Augsbourg, 1754, in-fol. E. L. Gerber, et d'après lui les auteurs du Dictionnaire historique des Musiciens (Paris, 1810) sont tombés dans une erreur singulière sur ce musicien : ils en ont fait un maître de chapelle du *prince Compidon*, parce qu'on lit au titre de son ouvrage : *Pr. Compidon. Music. Chor. Præf.* Campidona est le nom latin de Kempten.

AUFSCHNAITER (Benoit-Antoine), maître de chapelle à Passaw, vers la fin du dix-septième siècle et au commencement du dix-huitième, a publié : 1° *Concors discordia*, imprimé à Nuremberg, en 1695, consistant en six ouvertures. 2° *Dulcis fidium harmonica*, consistant en sonates d'église à huit, 1699, in-folio. 3° *Vesperæ solemnissimæ*, *quatuor vocibus concertantibus, duobus violinis et duabus violis necessoriis, quatuor ripien. pro pleno choro, violone cum duplici basso continuo, duobus clarinis concert.*, op. 5, Augsbourg, 1709, in-folio. 4° *Alaudæ quinque*, contenant cinq messes solennelles, op. 6, Augsbourg, 1711, in-folio. 5° *Duodena offertorio de venerabili sacramento, etc., quatuor vocibus, duobus violinis, duobus violis, cum duplici basso et duobus trombonis*, op. 7, Passaw, 1719. 6° *Cymbalum Davidis vespertinum, seu vespero pro festivitatibus*, etc., *quatuor vocibus, quatuor violinis, duabus violis, cum duplici basso, duobus hautb. in*

tono gallico, et duobus clarinis, op. 8, Passaw, 1729, in-folio.

AUGER (Paul), surintendant de la musique de la chambre du roi, et maître des concerts de la reine, remplissait ces fonctions avant 1629, et en était encore en possession à l'époque de sa mort, le 24 mars 1660. Cambefort, surintendant et maître ordinaire de la chambre du roi, épousa sa fille. Auger a composé pour la cour la musique du *Petit et Grand Ballet de la Douairière de Billebahault*, en 1626, et celle d'un autre ballet intitulé : *Le Sérieux et le Grotesque*, en 1627.

AUGESKY (Joseph), dominicain bohème, naquit à Iglau, le 26 novembre 1745, fit ses études dans cette ville, entra dans son ordre à l'âge de seize ans, et prononça ses vœux le 27 août 1763. Il fut ensuite envoyé à Pilsen, comme professeur de latinité au collége de cette ville et comme prédicateur. Augesky fut un des harpistes les plus habiles de son temps, et se fit remarquer par le brillant et la délicatesse de son jeu. Il a composé plusieurs concertos pour la harpe, qui sont restés en manuscrit. En 1776, il fut appelé au couvent de son ordre, à Prague : il paraît y avoir terminé ses jours.

AUGUSTE (Émile-Léopold), duc de Saxe-Gotha, né le 23 novembre 1772, mort le 17 mai 1822, a composé quelques chansons avec les mélodies, lesquelles ont été insérées en 1806 dans la Gazette pour le monde élégant (*Zeitung für die eleg. Welt*). Il en a inséré deux dans le recueil qu'il a fait imprimer sous le titre de : *Kyllenion*. Ce prince a fait aussi représenter sur le théâtre de sa cour, en 1808, un opéra de sa composition.

AUGUSTI (Jean-Chrétien-Guillaume), philologue et théologien protestant, né à Eschenberg en 1772, était petit-fils d'un rabbin qui se convertit au christianisme en 1722. Après avoir achevé ses études à l'université d'Iéna, il y enseigna la philosophie et les langues orientales. En 1812 il fut appelé à Breslau en qualité de professeur de théologie, et en 1819 il passa à l'université de *Bonn*, pour y enseigner la même science. Ayant obtenu en 1828 le titre de conseiller consistorial à Coblence, il alla se fixer dans cette ville, et y mourut le 28 avril 1841. On a de lui quelques ouvrages estimés sur les antiquités et l'histoire du christianisme. Il n'est cité ici que pour deux dissertations, la première intitulée : *De Hymnis Syrorum*, Breslau, 1814, in-8° ; l'autre, *De Hymnorum sacrorum usu*, ibid., 1817, in-4°.

AUGUSTIN (Aurélien), un des plus grands hommes entre les docteurs de l'Église, naquit à Tagaste, petite ville d'Afrique, le 13 novembre 354, sous le règne de l'empereur Constance. Ses parents, qui désiraient qu'il fût savant, le firent étudier à Madaure et à Carthage. Ses progrès furent rapides, mais sa jeunesse fut orageuse. Après avoir professé l'éloquence à Tagaste et à Carthage, il se rendit à Rome, et peu de temps après à Milan, où il venait d'être appelé comme professeur. Ce fut là qu'il entendit les sermons de saint Ambroise, et qu'il se convertit à la religion chrétienne. Il ne tarda point à quitter toutes ses occupations pour suivre sans obstacle la carrière religieuse où il était entré, et il retourna en Afrique, où il fut nommé évêque d'Hippone. Il se trouva à plusieurs conciles, et combattit avec éclat les manichéens, les donatistes, les pélasgiens et toutes les autres sectes qui s'étaient formées dans les quatrième et cinquième siècles. Il mourut à Hippone, le 28 août 430, pendant que cette ville était assiégée par les Vandales.

Parmi les écrits de S. Augustin, on trouve un traité *De Musica*, en six livres, et en forme de dialogue, qui a été imprimé à Bâle, en 1521, in-4°, et que les bénédictins ont inséré dans leur édition de ce Père de l'église, en 11 volumes in-folio (Paris, 1684). On le trouve aussi dans la première édition de ses œuvres, Bâle, 1569, in-folio. MM. Gaume, libraires de Paris, ont publié en 1835-1836, une belle édition des œuvres de saint Augustin, en onze volumes in-8°, dans laquelle on trouve son traité de musique. Cet ouvrage en a été extrait, et l'on en a fait un tirage à part, en un volume in-12 de 268 pages, sous ce titre : *S. Aurelii Augustini Hipponensis episcopi de Musica libri sex, post recensionem monachorum ordinis sancti Benedicti, e congregatione S. Mauri, ad Mss. Bibliothecæ regiæ codices, et veteres editiones novis nunc curis recogniti atque emendati. Parisiis, apud Gaume fratres*, 1836. Les notes qui accompagnent cette édition sont fort bonnes. Ce serait en vain qu'on chercherait dans cet ouvrage des renseignements positifs sur la musique de l'époque où vivait S. Augustin ; ce savant homme y traite peu de l'art musical en lui-même. Dans le premier livre il donne une définition de la musique, et s'attache à démontrer que les notions que nous en avons nous viennent directement de la nature, préalablement à toute étude. Les autres livres ont plus de rapport au rhythme et au mètre qu'à la musique proprement dite. Au résumé, le traité de musique de S. Augustin est un ouvrage faible et peu digne de son auteur. Il paraît qu'il n'en avait pas lui-même une opinion fort avantageuse, car il en fait une critique

assez sévère dans une épître à un de ses amis, nommé Memorius, qui lui avait demandé ce traité (August. op., t. 2, Epist. 101, p. 487, édit. 1684). Il dit qu'à la vérité il a écrit six livres sur la partie de la musique qui concerne le temps et le mouvement, et qu'il se proposait d'en faire encore six autres sur les tons et les modes, mais que Memorius se repentirait de son empressement à les avoir demandés, tant il les trouverait ennuyeux et difficiles à entendre. Il ajoute que le sixième livre est en quelque sorte le résumé des cinq autres, qui ne valent pas la peine qu'on les lise, et qui n'avaient point plu même à son cher fils Julien.

M. l'abbé Angelo Majo, savant bibliothécaire du Vatican, a publié, en 1828, dans le troisième volume de ses *Scriptorum veterum nova Collectio e Vaticanis codicibus edita*, p. 116 (troisième partie), un abrégé du traité de musique de saint Augustin, fait par un auteur anonyme, sous le titre de *Præcepta artis Musicæ collecta ex Libris sex Aurelii Augustini de Musica*. Cet abrégé est divisé en vingt-un chapitres; il paraît avoir été fait dans un temps rapproché de celui où l'ouvrage complet a été écrit, car le manuscrit où M. Majo l'a découvert est fort ancien.

AUGUSTIN (L.), assesseur à Halberstadt et amateur de musique, fut un des organisateurs de la sixième fête musicale de l'Elbe, qui eut lieu à Magdebourg en 1834. Il a rendu compte de cette solennité dans un écrit qui a pour titre : *Die Elb-Musikfeste* (La Fête musicale de l'Elbe); Halberstadt, 1834, 24 pages in-4°.

AUGUSTONELLI (François-Xavier), premier flûtiste à la cour du prince de la Tour-et-Taxis, à Ratisbonne, naquit à Venise, en 1741, et mourut en 1809. On vante le fini de son jeu, et surtout le son pur et argentin qu'il tirait de son instrument.

AULAGNIER (Antonin), professeur et éditeur à Paris, e t né à Manosque (Basses-Alpes), en 1800. Dans sa jeunesse, il fit à Marseille des études de latinité et de philosophie qui ne l'empêchèrent pas de se livrer à son goût pour la musique. Plus tard, il se rendit à Paris, et entra au Conservatoire comme élève de la classe d'orgue, sous la direction de M. Benoist. Ce maître lui fit faire un cours d'harmonie et d'accompagnement. Jusque là, M. Aulagnier n'avait considéré la musique que comme un délassement à d'autres travaux; mais à dater de cette époque il abandonna toutes ses autres études, pour se livrer à l'enseignement. Après plusieurs années d'exercice de sa nouvelle profession, il s'est fait éditeur de musique, et a publié quelques ouvrages de sa composition, parmi lesquels on remarque : 1° Méthode élémentaire pour le piano. Cette méthode a eu en peu de temps trois éditions successivement améliorées et augmentées. 2° Des variations, rondos et mélanges pour le piano sur des airs d'opéras et de ballets, environ quinze recueils. 3° Trois airs variés à quatre mains. 4° Des recueils de contredanses pour plusieurs instruments. 5° Des romances pour une et deux voix; 6° Des faux-bourdons romains et parisiens à trois voix, à l'usage des séminaires et des colléges. 7° *O salutaris*, à trois voix. 8° *Domine salvum fac regem*, à trois voix. 9° Deux messes brèves à trois voix.

AULEN (Jean), contrapuntiste, dont la patrie n'est point connue. Il vivait à la fin du quinzième siècle et au commencement du seizième. Petrucci a inséré des motets de sa composition dans la collection qu'il a publiée sous le titre de *Motetti Libro quarto*, Venise, 1595, petit in-4° obl.

AULETTA (Pierre), maître de chapelle du prince de Belvedere, dans la première moitié du dix-huitième siècle, a donné *Ezio*, opéra sérieux, à Rome, en 1728, et *Orazio*, à Venise, en 1748. Quelques morceaux de sa musique ont été insérés dans les intermèdes *Il Giocatore*, et *Il Maestro di musica*, qui ont été représentés à Paris, en 1752.

AULETTA (Dominique), né à Naples, et vraisemblablement fils du précédent, s'est fait connaître comme compositeur par l'opéra bouffe en deux actes intitulé *La Locandiera di spirito*. On connaît aussi sous son nom une messe à quatre voix avec orchestre, plusieurs concertos de clavecin, et des airs détachés avec orchestre.

AUMAN (. . . .), chanoine régulier du monastère de Saint-Florian en Autriche, naquit en Bohême vers le milieu du dix-huitième siècle. Il vivait encore en 1795. On le considère comme un bon compositeur de musique d'église, et l'on trouve, dans plusieurs églises d'Autriche, des messes et des motets dont il est auteur.

AUMANN (Dietrich-Chrétien), compositeur qui vivait à Hambourg vers 1789, était, dans le même temps, organiste adjoint dans l'une des églises de cette ville. On a de lui les ouvrages suivants : *Choralbuch für das neue Hamburgische Gesangbuch* (Livre de musique chorale, etc.), Hambourg, 1787, in-4°. 2° *Hochzeitkantate im Klavierauszuge* (Cantate de noce pour clavecin), Hambourg, 1787. 3° *Oster-Oratorium, mit einer doppelter Heilig, im Klavierauszuge* (Oratorio pour la fête de Pâques, etc.), Hambourg, 1788. 4° *Das neue Rosen*

mædchen (La Nouvelle Rosière), opéra comique en deux actes, Hambourg, 1789. On trouve dans le catalogue de Traeg à Vienne (1799) un ouvrage d'Auman manuscrit, intitulé : *Das Hochenauer Schiffgeschrei, für vier Singstimmen, zwei Viol. et Basso.*

AUMONT (Henri-Raymond), violoniste et compositeur, né à Paris, le 31 juillet 1818, fut admis au Conservatoire de cette ville le 17 décembre 1832, et reçut d'abord des leçons de Guérin; puis il devint élève de Baillot, et le deuxième prix lui fut décerné au concours de 1837. Dans les années suivantes il suivit des cours d'harmonie et de composition. Il s'est retiré du Conservatoire en 1840. On a publié de sa composition : 1° 1er air varié pour violon et orchestre; Paris, Richault. 2° *Les Caractères*, trois fantaisies pour violon seul. Paris, Challiot. 3° Duo concertant pour piano et violon, sur un thème de Meyerbeer; *ibid.* 4° Fantaisie sur un thème français pour violon avec acc. de piano; *ibid.* 5° *Idem* sur un thème italien, *idem*, *ibid.* 6° *Idem* sur un thème allemand, *idem*, *ibid.*

AURADOU (. . .), auteur inconnu d'un ouvrage qui a pour titre : *Principes de musique, suivi d'un petit abrégé sur l'harmonie et le discours harmonique, divisés en deux parties.* Moulins, de l'imprimerie de Desrosiers, 1837, in-8° de 88 pages de texte et 40 de musique.

AURANT (. . . .), second sous-maître de la musique de la chapelle de François Ier, roi de France, fut nommé à cet emploi en 1543. Ses appointements étaient de *trois cents livres tournois* (environ dix-huit cents francs dans la proportion de notre monnaie). Le premier sous-maître de la chapelle était Claude de Sermisy. A l'égard de la place de premier maître de la chapelle, elle était remplie par le cardinal de Tournon, qui n'était point musicien, et qui, conséquemment, n'était chargé d'aucunes fonctions relatives à la musique.

AURÉLIEN, moine de Réomé ou Moutier Saint-Jean, au diocèse de Langres, vivait vers le milieu du neuvième siècle. Il a écrit un traité de musique, divisé en vingt chapitres, qu'il dédia à Bernard, abbé de son monastère, par deux épîtres dédicatoires, l'une au commencement, l'autre à la fin de son ouvrage. Sigebert et Trithème, trompés par le mot latin *Reomensis* qui est en tête de l'ouvrage, ont cru lire *Remensis*, et ont fait d'Aurélien un clerc de l'église de Reims. Ils ont été copiés en cela par tous les biographes. Un manuscrit du dixième siècle, qui est le plus ancien connu du traité d'Aurélien, se trouvait à l'abbaye de Saint-Amand avant la révolution de 1789. L'abbé Gerbert a inséré cet ouvrage dans le premier volume de ses *Scriptores ecclesiastici de musica*, d'après un manuscrit de la bibliothèque Laurentienne de Florence. Les bénédictins Martenne et Durand avaient déjà publié les deux épîtres dédicatoires et l'épilogue de ce traité dans les *Veterum Script. et monum. hist.*, Paris, 1724, t. 1, p. 123-125). Le traité d'Aurélien ne concernant que les tons du plain-chant, et ne contenant rien sur la musique mesurée, ni sur l'harmonie ou le contre-point, qui n'existaient point encore, ou qui, du moins, ne faisaient que de naître, est d'un intérêt médiocre pour l'histoire de l'art.

AURISICCHIO (Antoine), compositeur de l'école romaine, mort jeune, fut maître de chapelle de Saint-Jacques des Espagnols, à Rome. Il a beaucoup écrit pour l'église. On a donné à Londres, en 1758, l'opéra d'*Attalo*, dans lequel on avait introduit plusieurs morceaux de sa composition. On trouve dans la bibliothèque musicale de l'abbé Santini, à Rome, les ouvrages de ce compositeur, en manuscrit, dont voici les titres : 1° *Alcuni studi sul canto fermo.* 2° *Salmi a quattro per le Vergine, et per gli Apostoli, con organo.* 3° *Si quæris miracula, à quatre voix.* 4° *Lauda Sion à quatre.* 5° *La morte di Gesu, cantata con stromenti.* 6° *Oratio Ieremiæ a canto e basso.* 7° *Te Deum Laudamus a quatro con stromenti.* 8° *Salmi à quatro con stromenti.* 9° *Messe a quatro con stromenti.*

AURNHAMMER (Mme), pianiste distinguée, à Vienne en Autriche, a publié pour son instrument les ouvrages dont les titres suivent : 1° Variations sur un thème en *sol*, Vienne, Mollo. 2° Variations sur un thème hongrois, Vienne, Haslinger. 3° Variations sur un air de *Nina*, *ibid.*; 4° Dix variations sur l'air allemand *O mein lieber Augustin*, *ibid.* 5° Neuf variations sur un thème en *sol*, Vienne, Artaria.

AUTRIVE (Jacques-François d'), l'un des meilleurs élèves de Jarnovich, pour le violon, naquit en 1758, à Saint-Quentin, département de l'Aisne. Il joignait à des sons purs beaucoup d'expression dans l'adagio. Malheureusement il devint sourd à l'âge de trente-cinq ans, et cet accident ne lui a pas permis de réaliser toutes les espérances que ses débuts avaient données. Ses compositions renferment des chants gracieux. Outre plusieurs concertos pour son instrument, il a fait graver plusieurs œuvres de duos, dont l'un est dédié à Kreutzer. Plusieurs ouvrages pour le violon, de sa composition, sont restés en manuscrit. Il est mort à Mons, en Belgique, au mois de décembre 1824.

AUVERJAT (Jean del'), maître de musique

de l'église des Innocents, à Paris, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, a composé beaucoup de musique d'église. Il a publié : 1° *Missa* Iste confessor, *quatuor vocibus*, in-fol., Paris, Robert Ballard. 2° *Missa* Legem pone, *quatuor vocibus decantandæ*, in-fol., *ibid.* 3° *Missa* O gloriosa Domina, *quatuor vocibus*, in fol., *ibid.*; 4° *Missa* Tu es petrus, *quinque vocibus*, in-fol., *ibid.* 5° *Missa* Ne moreris, *quinque vocum*, in-fol., *ibid.* 6° *Missa* Confitebor Domini, *quinque vocibus*, in-fol., *ibid.* 7° *Missa* Fundamenta ejus, *quinque vocibus decantandæ*, in-fol., *ibid.*

AUXCOUSTEAUX, on, comme l'écrit Annibal Gantez (1), HAUTCOUSTEAUX (ARTHUR ou ARTUS), naquit en Picardie, suivant cet auteur. M. Victor Magnien croit que ce fut dans les environs de Beauvais (2); mais M. Gomart objecte contre cette opinion (3) qu'Auxcousteaux, ayant été élève de Jean Valentin Bournonville, à la maîtrise de Saint-Quentin, il est vraisemblable qu'il a vu le jour dans cette dernière ville, plutôt qu'à Beauvais. Il y a cependant des motifs en faveur de la première opinion; car il existe encore des familles du nom d'Auxcousteaux à Amiens et à Beauvais, et M. Gomart lui-même remarque que ces familles ont pour armes parlantes d'*Azur à trois cousteaux d'argent gornis d'or, posés en pal* (4). Quoi qu'il en soit, Auxcousteaux fut d'abord chantre à l'église de Noyon, ainsi que le prouve un compte de cette église pour l'année 1627 qui se trouve à la Bibliothèque d'Amiens. Après avoir occupé ce poste pendant un petit nombre d'années, il fut appelé à Saint-Quentin pour y prendre possession de l'emploi de maître de musique de la collégiale. Il alla ensuite à Paris, et, apres y avoir publié quelques morceaux de musique d'église, il fut nommé maître de la Sainte-Chapelle. Ses envieux prétendirent qu'il ne tenait cette maîtrise que de la faveur du premier président du parlement; mais on ne peut nier qu'il ne fût digne de sa place, car ses ouvrages tiennent le premier rang parmi les productions de l'école française de son temps. Dans un avertissement au lecteur, le libraire *Pierre le Petit*, qui a publié la *Paraphrase des pseaumes de David, en vers français, par Antoine Godeau, evesque de Grasse et de Vence, et mis en chant par Artus Aucousteaux* (Paris, 1156, 1 vol. in-12), nous apprend que celui-ci *fut autrefois haute-contre de la musique de la chapelle du Roy Louis XIII*, et qu'il mourut dans cette même année 1656, pendant l'impression de sa musique du recueil des psaumes. On connait de ce compositeur : 1° *Psalmi aliquot ad numerum musices, quatuor, quinque et sex vocum redacti*, Paris, Ballard, 1631, in-4° obl. 2° Meslanges de chansons à six parties (Dédiés au premier président Molé), Paris, P. Robert Ballard, 1644, in-4. 3° Quatrains de Mathieu mis en musique à trois voix, selon l'ordre des douze modes, Paris, Robert Ballard, 1648, in-4°. 4° Suite de la première partie des quatrains de Mathieu à trois voix, selon l'ordre des douze modes, *ibid.*, 1652, in-4° obl. 5° Noëls et cantiques spirituels sur les mystères de N. S. et sur les principales fêtes de la Vierge; premier et deuxième recueils, *ibid.*, 1655. 6° *Missa primi toni*, Paris, Ballard, in-fol. 7° *Missa secundi toni, quatuor vocum*, Paris, Ballard, in-fol. max., 1643. Une deuxième édition de cet ouvrage a été publiée par le même imprimeur, en 1658. 8° *Missa tertii toni, quatuor vocum*, ibid., in-fol. 9° *Missa quarti toni, quatuor vocum*, ibid., in-fol. 10° *Missa quinti toni, quatuor vocum*, ibid., in-fol. 11° *Missa sexti toni, quinque vocum*, in-fol., *ibid.* 12° *Missa septimi toni, quinque vocum*, ibid., in-fol. 13° *Missa octavi toni, quinque vocum*, ibid., in-fol. 14° Messe *Quelle beauté, ô mortels*, à cinq parties, ibid., in-fol. 15° *Missa* Laus angelorum, à six parties, in-fol., *ibid.* 16° *Magnificat de tous les tons*, à quatre parties, *ibid.*, in-fol. atlant. Ce que j'ai vu de la musique d'Auxcousteaux prouve que c'était un musicien instruit, qui écrivait avec plus de pureté et d'élégance que la plupart des maîtres de chapelle français de son temps. Deux morceaux de sa composition, que j'ai mis en partition pour juger du mérite de l'auteur, m'ont fait croire qu'il avait étudié les ouvrages des anciens maîtres italiens.

AVANZOLINI (JÉRÔME), né à Rimini, dans les États Romains, vécut au commencement du dix-septième siècle. On a de sa composition : *Salmi a otto voci. op.* 1. In Venezia, app. Aless. Vicenti, 1623, in-4°.

AVÉ-L'ALLEMAND (B.), docteur en droit à Lubeck, d'origine française, est fils d'un directeur de musique de Greisswald, qui mourut dans cette ville en 1831. On a de lui un compte rendu de la troisième fête musicale du nord de l'Allemagne donnée en 1841. Cet écrit a pour titre : *Ruckblicke auf das dritte norddeutsche Musikfest zu Hambourg*. Lubeck, 1841, in-8°. On y voit que l'orchestre et les chœurs étaient composés de six cents personnes dirigées par Frédéric Schneider, Krebs, Grund, Herrmann, de Lubeck,

(1) *Voyez ce nom.*

(2) *Bulletin de l'athénée du Beauvoisis*, 1848, page 341.

(3) *Notes historiques sur la maîtrise de Saint-Quentin et sur les célébrités musicales de cette ville*, page 48.

(4) *Loc. cit.*

et Haffner, de Hambourg; que les solos d'instruments y furent joués par Liszt et Queisser; que Mme Schroeder-Devrient et Duflos-Maillardy chantèrent; enfin, que le produit des concerts fut de 64,660 marcs 15 schellings; que la dépense fut de 79,070 marcs, et conséquemment que le déficit fut de 14,409 marcs 8 schellings.

AVELLA (Jean d'), franciscain au monastère de *Terra di Lavoro*, dans le royaume de Naples, vécut vers le milieu du dix-septième siècle. Il était prédicateur de son ordre et savant musicien : on trouve des preuves de son savoir dans l'ouvrage qu'il a publié sous ce titre : *Regole di musica, divise in cinque trattati, con le quali s' insegna il canto fermo, e figurato, per vere e facili regole. Il modo di fare il contrappunto, di comporre l' uno et l'altro canto; di cantare alcuni canti difficili, e molte cose nuove e curiose. In Roma, nella stampa di Franc. Moneta*, 1657, in-fol. de 167 pages. Cet ouvrage, qui contient des choses utiles et curieuses, est entaché d'idées bizarres sur les rapports de la musique avec l'astronomie, ou plutôt l'astrologie judiciaire. Le P. Martini possédait en manuscrit des annotations de Jean François Beccatelli sur le traité de musique d'Avella; elles sont aujourd'hui dans la bibliothèque du Lycée musical de Bologna.

AVENARIUS (Philippe), organiste à Altenbourg, naquit à Lichtenstein, en 1553, E. L. Gerber est tombé dans une singulière inadvertance à propos de ce musicien : il le fait fils de Jean Avenarius, qui est né en 1670. Philippe Avenarius a publié un recueil de motets sous ce titre : *Cantiones sacræ, quinque vocum accommodatæ ad omnes usus, tam viva voce, quam omnis generis instrumentis*, etc. *Norlbergæ, in officina viduæ et heredum Ulrici Neuberi*, 1572, in-4° obl. Ce nom d'*Avenarius*, donné par les éditeurs et bibliographes, paraît être, suivant l'usage des seizième et dix-septième siècles, la traduction d'un nom allemand, peut-être *Liebhaber*.

AVENARIUS (Mathieu), en dernier lieu prédicateur à Steinbach, naquit à Eisenach, le 21 mars 1625, et fit ses études à Cobourg, Marbourg et Leipsick. Il fut *cantor* de l'école de Schmalkalde, en 1650, et prédicateur à Steinbach, en 1662. Il mourut le 17 avril 1692. Strieder (*Hess.Gel. Geschichte*) cite un traité *De Musica* de cet auteur, qui est resté en manuscrit.

AVENARIUS (Jean), fils du précédent, naquit à Steinbach, en 1670. Il commença ses études à Meinungen et à Arnstadt; en 1688, il alla à Leipsick, où il fut nommé Magister. En 1692, il se rendit à Berka, en qualité de prédicateur, et en 1702 il fut appelé à Schmalkalde comme diacre; enfin il alla s'établir à Géra en 1723, et y mourut le 11 décembre 1736. Ses ouvrages publiés sont : 1° *Sendschreiben an M. Gottfr. Ludovici, von den hymnopœis Hennebergensibus* (Epître à M. Gottfr. Ludovici sur les cantiques de Henneberg., 1705, in-4°). 2° *Erbauliche Lieder-Predigten, über vier Evangelische Sterb-und Trostlieder* (Chansons édifiantes, etc.) Francfort, 1714, in 8.

AVENARIUS (Thomas), dont le nom allemand était *Habermann*, naquit à Eulenbourg, à trois lieues de Leipsick, vers la fin du seizième siècle. Il a fait imprimer à Dresde, en 1614, une collection de chants sous ce titre : *Horticello anmuthiger, froelicher and trauriger neues amorischer Gesanglein*, etc. (Petit jardin de nouvelles chansonnettes agréables, joyeuses, tristes, amoureuses, avec de jolis textes, non-seulement pour les voix, mais pour toutes sortes d'instruments), à quatre et cinq parties, composées et publiées par Thomas Avenarius, d'Eulenbourg, *Poet. mus. studiosus*, anno fit IVDICIVM (c'est-à-dire 1013). Matheson a publié dans son *Ehrenpforte* (p. 12 et suiv.) l'épître dédicatoire de ces chansons : elle est en style burlesque, mêlé de latin et d'allemand, à peu près dans le goût des facéties de la cérémonie du *Malade imaginaire*, à l'exception de l'esprit qu'il y a dans celles-ci. L'auteur de cette dédicace ne paraît pas avoir écrit de trop bon sens. Voici un échantillon de ce morceau bizarre : Avenarius parle de son ouvrage et de la résolution qu'il a prise de le livrer au public, quoi qu'il en puisse arriver. « Je veux (dit-il) « laisser faire maintenant mon premier *qualem-* « *cunque musicæ industrix et solertiæ saltum* « *in publicum*, et confier *vela ventis ubi in* « *portu nauta malefidus timet pericula*, « ignorant par où il doit naviguer et faire voile « pour arriver à bon port, enfin par où il se doit « hasarder, suivant l'adage *Jacta est alea*, à la « grâce de Dieu. » Si le mérite de la musique d'Avenarius équivaut à sa prose, ce doit être quelque chose d'étrange.

AVENTANO (Pierre-Antoine). *Voy.* AVONDANO.

AVENTINUS (Jean THURNMAYER, plus connu sous le nom d'), fils d'un cabaretier d'Abensperg, en Bavière, naquit dans cette ville en 1466. Après avoir étudié à Ingolstadt et à Paris, il se rendit à Vienne, et ensuite à Cracovie, où il enseigna le grec et les mathématiques. En 1512, il fut appelé à Munich par le duc de Bavière pour présider à l'éducation des jeunes ducs Louis et Ernest. Il composa en latin, par l'ordre de ces princes, les *Annales de Bavière*, qui ont fait sa réputation comme historien. Il vécut célibataire jusqu'à l'âge de soixante-quatre ans;

se maria alors, fit un mauvais choix, et mourut de chagrin quatre ans après, le 9 janvier 1534. Jérôme Ziégler a donné sa vie en tête de la première édition de ses *Annalium Boiorum*, publiée en 1554, in-folio. Comme écrivain sur la musique, il a publié : Musicæ rudimenta admodum brevia atque utilia communia quidem spondeo cocæteris pedibus barbari cantum planum ac mensurabilem vocant, quam facillime quicquid ad rem musicum spectat ex illis disces, simul errores infinitos quibus tota musica uti cæteræ disciplinæ, corrupta depravataque est haud difficulter deprælendos omnes omissa rerum diligentia membram sutamur circa inanes vocum pugnas con-senescimus, scribimur indocti, doctique poemata passim, etc. Joannes Aventinus Thurinomarus editit.

A la fin du volume, on trouve cette souscription : *Excusa in officina Millerana Augustæ Vindelicorum. XII Cal. Junios. Anno a Nativitate Domini : M. D. XVI*, in-4° de 19 feuillets. Ce petit ouvrage est d'une rareté excessive. Il est divisé en dix chapitres, dont chacun est relatif à un des éléments de la musique.

AVIANUS (Jean), ou **AVINIUS**, né à Thundorff, village à trois lieues d'Erfurt, fut d'abord recteur de l'école de Ronnebourg, près d'Altenbourg, ensuite pasteur à Munich-Berendorff, et enfin surintendant à Eisenberg, où il est mort en 1617. On a de lui un livre intitulé : *Isagogen musicæ Poeticæ*, Erfurt, 1581, in-4°. Il a laissé en manuscrit un recueil de traités sur les questions de musique beaucoup plus importants que son livre imprimé ; Walther, qui a vu ce recueil autographe, dit qu'il était à peu près illisible. Les objets traités par Avianus dans ces écrits sont les suivants : 1° *Musica practica vetus, ubi docebit, plerosque illos, qui mordiens retinere antiqua fabrorum, et id genus alia præcepta velint, non assequi tamen semper sententiam quam defendant.* 2° *Compendium veteris musicæ practicæ.* 3° *Compendium musicæ modulativæ novum.* 4° *Scholæ musicæ, quibus explicantur causæ mutationis.* 5° *Musica modulativa nova atque integra.* 6° *Progymnasmata ludi Rondeburgensis.* 7° *Cantor, seu instructio eorum, qui chora præficiuntur, ut in omnes casus paratiores evadant.* 8° *Criticus in tanta varietate cantionum, quæ probandæ, quæ improbandæ, quæ quibus præferendæ sint, ostendens.* 9° *Disputatio de perfectissima suavitate titulo Orlandi, seu quid spectare quive mentem dirigere debeat, qui præstantem suavitate cantilenam sit compositurus.* 10° *Musica poetica absolute et* ἀποδεικτικῶς *tradita.* 11° *Artificum corrigendi depravatas cantilenas, ut ad veritatem quondam proxime revocentur : reprehendetur ibi quorumdam eodem in genere temeritas depravantium quod corrigere suspiciebant.* 12° *Aliquot tomi selectarum cantionum quatuor, quinque, sex, septem et octo vocibus compositarum, nec antea unquam expressarum.* 13° *Aliquot tomi missurum nava quadam methodo ex multis harmoniis* παρῳδικῶς *derivatarum.* On voit par la date de l'épître dédicatoire du recueil d'Avianus, adressée au magistrat de Nuremberg, que cet ouvrage a été achevé au mois d'octobre 1588.

AVICENNE, ou correctement **IBN-SINA** (Abou-Aly Hocein), naquit l'an 980, à Afchanah, bourg dépendant de Chyraz, dont son père était gouverneur. Avicenne est le plus célèbre des médecins arabes. Il commença ses études à Bokhara dès l'âge de cinq ans, et apprit en peu de temps les principes du droit, les belles-lettres, la grammaire, et toutes les branches des connaissances cultivées de son temps : la médecine fut particulièrement l'objet de ses études ; elle devint la source de sa gloire, de sa fortune et de ses malheurs ; car Mahmoud, fils de Sébektéguyn, conquérant célèbre, ayant voulu l'attirer à sa cour, et Avicenne ayant refusé de s'y rendre, il fut forcé de s'enfuir du royaume de Kharizm, où il se trouvait, et d'errer de contrée en contrée, comblé partout d'honneurs et de richesses, et toujours poursuivi par la marche victorieuse et le ressentiment de Mahmoud. A la mort de ce prince, il alla à Ispahan, et Ala-Eddaulah, qui y régnait, le combla de bienfaits, et l'éleva à la dignité de vizir. Un de ses esclaves, qui voulait s'emparer de ses richesses, l'empoisonna avec une forte dose d'opium, et il mourut en 1037 à Hamadan, où il avait accompagné Ala-Eddaulah. Avicenne a beaucoup écrit sur la médecine, la métaphysique et la philosophie ; on peut voir des détails sur ses ouvrages dans les recueils de biographies ; il n'est mentionné ici que comme auteur d'un *Traité de musique* en langue arabe, qu'on trouve dans plusieurs bibliothèques, et notamment dans celle de Leyde. V. *Cat. Libr. tam. impr. quam manuscr. Bibl. publ. Ludg. Batav.*, p. 453, n°s 1059 et 1060. Le titre de cet ouvrage est simplement :

ى علم الموسيقى

Traité de musique.

AVIDIUS (Gérard), né à Nimègue dans les premières années du seizième siècle, ou vers la fin du quinzième, fut élève de Josquin Deprès. Ce renseignement est le seul qu'on cite sur sa

personne. On a de sa composition une complainte à quatre parties sur la mort de son maître, que Tilman Susato a insérée dans le septième livre de son recueil intitulé : *Chansons à quatre, cinq, six et huit parties de divers auteurs* (Livres 1-13. Anvers, 1543 - 1550, in-4° obl.). La pièce de Gérard Avidius a pour titre : *In Josquinum a Prato musicorum Principem Monodia*. Avidius est souvent désigné dans les recueils de motets et de chansons du seizième siècle par son prénom de *Gérard* ; circonstance qui rend difficile la distinction de ses ouvrages de ceux de Gérard de Turnhout, souvent aussi désigné de la même manière. Je crois, d'après l'analogie du style de la complainte citée précédemment avec deux chansons à quatre et à cinq voix, qui se trouvent dans le quatrième livre du même recueil (p. 13) et dans le douzième (p. 16), sous le nom de *Gerardi*, que celles-ci appartiennent à Avidius.

AVILA (Thomas-Louis-Vittoria d'), compositeur espagnol qui vivait vers la fin du seizième siècle, a publié un ouvrage de sa composition sous ce titre : *Motecta festorum totius anni cum communi sanctorum, quatuor, quinque, sex et octo vocibus* ; Rome, 1585.

AVILES (Manuel **LEITAM DE**), compositeur portugais, né à Portalègre, fut maître de chapelle à Granada vers 1625. On trouve l'indication de plusieurs messes manuscrites de sa composition à huit et à seize voix, dans le Catalogue de la Bibliothèque du roi de Portugal. *Voy.* aussi Machado, *Bibl. Lusit.*, t. 3, p. 294.)

AVISON (Charles), musicien anglais, que l'on croit être né à Newcastle, où il exerça sa profession durant toute sa vie. Le 12 juillet 1736, il fut nommé organiste de l'église de Saint-Jean de cette ville; mais au mois d'octobre suivant, il quitta cette place, et devint organiste de Saint-Nicolas. En 1748, l'orgue de Saint-Jean ayant exigé des réparations qui furent estimées 160 livres sterling, Avison offrit de donner 100 livres pour cet objet, à la condition qu'il serait nommé organiste pour toute sa vie, avec des appointements de 20 livres, et qu'il aurait le droit de se faire remplacer : son offre fut acceptée, et l'un de ses fils, nommé Charles, fut son suppléant. En 1752, il publia : *An essay on musical expression*, London, in-12 (Essai sur l'expression musicale). La seconde édition parut à Londres en 1753, in-8°, avec des changements et quelques additions, entre autres une *Lettre à l'auteur sur la musique des anciens*, qu'on sait maintenant avoir été écrite par le docteur Jortin. Avison soutient, dans son ouvrage, que Marcello et Geminiani sont supérieurs à Hændel : assertion fort extraordinaire, au moins quant au second, et qui devait déplaire beaucoup en Angleterre; aussi parut-il dans la même année un petit écrit intitulé : *Remarks on M. Avison's Essay on musical expression*, dans lequel il est traité d'ignorant qui a eu besoin d'employer la plume d'autrui pour écrire son livre. On croit, en effet, que le docteur Brown et Mason l'aidèrent dans la rédaction de son essai. Ces remarques sur l'ouvrage d'Avison sont du docteur Hayes, professeur de musique à Oxford. Avison fit une réplique à ces remarques, qui fut insérée dans la seconde édition. La troisième a été publiée à Londres en 1775, in-8°. Une traduction allemande de l'Essai sur l'expression musicale a été publiée sous ce titre : *Ueber d. musizalischen Aüsdrückt*, Leipsick, 1775, in-8°.

Avison avait été élève de Geminiani, qui conserva toujours beaucoup d'estime pour lui, et qui alla même le visiter à Newcastle. La prédilection qu'il avait pour le style de son maître le lui fit adopter exclusivement dans ses propres compositions, qui consistent en deux œuvres de sonates pour piano, avec accompagnement de deux violons, et quarante-quatre concertos pour violon. Il publia par souscription les Psaumes de Marcello, avec des paroles anglaises. Avison mourut à Newcastle, le 10 mai 1770, et eut pour successeur, comme organiste de Saint-Nicolas, son fils Édouard, qui mourut en 1776; son autre fils, Charles, qui lui succéda dans la place d'organiste de Saint-Jean, donna sa démission en 1777.

AVONDANO (Pierre-Antoine), violoniste et compositeur, né à Naples au commencement du dix-huitième siècle, est connu par deux opéras, *Berenice* et *Il mondo nella Luna;* un oratorio intitulé, *Gioa, re di Giuda*; *douze sonates pour violon et basse*, op. 1, Amsterdam 1732, et quelques duos de violon et basse, gravés en Allemagne et à Paris. Les partitions manuscrites des oratorios d'Avondano : *Gioa* et *La morte d'Abel*, sont à la Bibliothèque royale de Berlin.

AVOSANI (Orfeo), organiste à Viadana, petite ville du Mantouan, vers le milieu du dix-septième siècle, y était né. Il a publié de sa composition : 1° *Concerti à cinq voci, op.* 1; *in Venezia*, Bartol. Magni, in-4. 2° *Messe a tre voci* Venise, 1645. 3° *Salmi e compieta concerta a cinque voci, ibid.*

AXT (Frédéric-Samuel), né à Stadt-Ilm, en 1684, fut d'abord cantor à Kœnigsee vers 1713, et ensuite (en 1719) à Frankenhausen, où il mourut en 1745. Il a publié sous le titre d'*Année musicale* un œuvre de vingt-cinq feuilles pour le chant.

AYLWARD (Thomas), organiste et professeur du collége de Gresham, à Londres, à la fin du dix-huitième siècle et au commencement

du suivant, s'est fait connaître par les ouvrages dont voici les titres : 1° *Six Lessons for the Organ*, op. 1; Londres (S. D). — 2° *Elegies and Glees*, op. 2. ibid. — 3° 8 *Canzonets for two sopranos voices*, ibid.

AYRTON (Edmond), docteur en musique, naquit en 1734, à Ripon, dans le duché d'York, où son père exerçait la magistrature. Destiné par ses parents à la carrière ecclésiastique, il fut placé au collége du lieu de sa naissance, où il passa cinq années ; mais, ayant montré de grandes dispositions pour la musique, on le confia aux soins du docteur Nares, alors organiste à la cathédrale d'York. Il était encore fort jeune lorsqu'il fut nommé organiste et recteur du chœur de Southwell. Il résida plusieurs années dans ce lien, et s'y maria à une femme de bonne famille, qui le rendit père de quinze enfants. En 1764 il se rendit à Londres, où il venait d'être appelé comme musicien de la chapelle royale. Peu de temps après, on le nomma sous-maître de chant à la cathédrale de Saint-Paul. En 1780, il devint maître des enfants de la chapelle royale, et quatre ans après l'université de Cambrige lui conféra les degrés de docteur en musique. En 1784 il fut l'un des directeurs de la commémoration de Hændel. Il se retira de la chapelle royale et de tous ses autres emplois en 1805, et mourut en 1808. Ses restes furent déposés à l'abbaye de Westminster. Le docteur Ayrton a écrit beaucoup de musique d'église qui n'est connue qu'en Angleterre. Un de ses fils, homme d'esprit et de beaucoup d'instruction, passe pour avoir été le rédacteur principal du journal de musique connu sous le nom de *the Harmonicon*, qui a commencé à paraître en 1823, et qui a fini dans le cours de l'année 1833.

AZAIS (Pierre-Hyacinthe), né en 1743 à Ladern, village du Languedoc, près de Carcassonne, entra de très-bonne heure, comme enfant de chœur, à la cathédrale de cette ville. Vers l'âge de quinze ans, il fut placé à Auch, comme sous-maître de musique, dans l'église métropolitaine. A vingt ans, on le choisit pour diriger un concert d'artistes et d'amateurs qui venait de s'établir à Marseille. Deux ans après, il vint à Paris, fit exécuter plusieurs motets au concert spirituel, reçut des conseils de Gossec et se lia d'amitié avec l'abbé Roussier. Le collége de Sorèze s'élevait à cette époque : Gossec, à qui le directeur de cet établissement avait demandé un maître de musique, lui adressa Azais, qui, avant de se rendre à sa destination, s'arrêta quelques mois à Toulouse, où il épousa Mlle Lépine, fille d'un facteur d'orgue, célèbre dans le midi de la France. Fixé à Sorèze, Azais y passa dix-sept ans. En 1783, il quitta ce lieu pour se rendre à Toulouse, où il continua de se livrer à l'enseignement et à la composition de la musique d'église. Il est mort dans cette ville, en 1796, âgé de cinquante-trois ans. En 1776, il avait publié une *Méthode de musique sur un nouveau plan, à l'usage des élèves de l'école militaire*, in-12. Il a fait paraître aussi, en 1780, *douze sonates pour le violoncelle*, *six duos* pour le même instrument, et *six trios* pour deux violes et basse. Outre ces ouvrages, il a laissé en manuscrit un grand nombre de messes et de motets dont son fils a perdu les partitions pendant la première révolution française.

AZAÏS (Pierre-Hyacinthe), fils du précédent, est né à Sorèze, le 1er mars 1766. Admis dans l'école militaire de cette ville, il y fit de bonnes études, puis il entra dans la congrégation de la doctrine chrétienne, qu'il abandonna pour devenir secrétaire de l'évêque d'Oleron. D'abord partisan de la révolution de 1789, M. Azaïs en fut ensuite l'une des victimes. Condamné à la déportation par le tribunal d'Alby, après les événements du 18 fructidor, il fut obligé de se cacher ; ce fut dans l'hospice des Sœurs de la Charité de Tarbes qu'il alla chercher un asile. Il paraît que, dans la solitude de cette maison, ses méditations le conduisirent à poser les bases du *Système universel* qui depuis lors lui a procuré une éclatante renommée. Devenu libre par la réforme du jugement rendu contre lui, il se retira à Bagnères pour se livrer à la rédaction de son système. Vers 1805, il vint à Paris où il essaya l'effet de ses idées sur le public par un ouvrage intitulé : *Essai sur le monde :* il avait alors près de quarante ans. Cette première publication lui fut utile et lui procura successivement les emplois de professeur d'histoire et de géographie au prytanée de Saint-Cyr, d'inspecteur de la librairie à Avignon et ensuite à Nancy, puis enfin sa nomination de recteur de l'académie de cette dernière ville, en 1815. La seconde restauration le priva de cet emploi. Depuis lors retiré à Paris, où il continua ses recherches sur l'application de ses principes de philosophie, Azaïs a pris part aux débats politiques par la publication de plusieurs brochures.

Il n'est point dans l'objet de ce Dictionnaire de faire l'analyse des principes de la *Vérité universelle* exposés par Azaïs dans son *Cours de philosophie générale*, qui parut à Paris, en 1824, 8 vol. in-8° ; je ne veux considérer ici ses idées que dans leur rapport avec l'acoustique et la musique. Déjà il avait jeté quelques-unes de ces idées dans le grand ouvrage qui vient d'être cité ; mais depuis lors il leur a donné beau-

coup plus de développement dans une série de lettres qu'il a adressées au rédacteur de la *Revue musicale*, et qui ont paru dans les nos 37, 38, 40, 42, 46 et 49 (1831) sous le titre d'*Acoustique fondamentale*. La théorie exposée dans ces lettres n'a rien de commun avec celle des physiciens : elle est toute d'invention. Azaïs pose en principe que l'effet de la musique composée dans divers systèmes dépend du rapport de ces systèmes avec l'organisation de ceux qui en écoutent les produits; il en donne pour preuve l'ennui que ferait naître aujourd'hui un opéra de Lulli ou de Campra, tandis que cette musique excitait l'enthousiasme des Français au temps de Louis XIV; il n'hésite point à déclarer que la musique de Rossini, qui nous cause aujourd'hui d'agréables sensations, n'aurait pas seulement été sans charme pour les contemporains de Campra ou de Lulli, mais qu'elle leur aurait même semblé insupportable. Sans contester ces assertions, on voit qu'Azaïs a pris l'effet de l'éducation pour celui de l'organisation; car il est certain que les Français n'étaient pas autrement organisés au dix-septième siècle qu'ils ne le sont aujourd'hui. D'ailleurs il n'est pas vrai que toute musique du dix-septième siècle soit insupportable à des oreilles du dix-neuvième; plus d'un essai fait de nos jours a prouvé le contraire.

En acoustique Azaïs commence par nier que le son soit le produit de l'air vibrant, et il élève d'assez justes difficultés contre cette théorie de tous les physiciens. Jusque-là, rien de mieux, car la différence des timbres et la diversité des intonations qui se propagent à la fois dans l'air et qui aboutissent concurremment à l'oreille, donnent beaucoup de probabilité à l'existence de la matière du son dans les corps. Malheureusement Azaïs ajoute que « les divers sons produits en « même temps se combinent, se séparent, don« nent par leur combinaison naissance à des « sons nouveaux. Que pourrait-on entendre (dit« il) par des vibrations aériennes qui se com« bineraient, se sépareraient, donneraient nais« sance à des vibrations nouvelles? » On ne sait ce que c'est qu'un son produit par d'autres sons qui se combinent, se séparent, etc. ; il est vraisemblable qu'Azaïs entend par là *les accords :* mais un accord n'est point un son; c'est une réunion de sons entendus simultanément.

Au reste, ce n'est pas là le plus curieux : le voici. Selon la doctrine de la *Vérité universelle*, une force universelle d'expansion produit une projection rayonnante de fluides sonores, lumineux ou électriques en raison de la nature des corps. Tout corps de nature et de dimensions quelconques est essentiellement, constamment pénétré de cette force, qui travaille sans cesse à étendre indéfiniment hors de lui-même toute sa substance. Cette extension indéfinie, dont l'effet inévitable, si elle ne rencontrait pas d'obstacles, serait la dissolution rapide, instantanée, cette extension indéfinie est modérée, retardée, balancée à l'égard de chaque corps, par l'expansion également indéfinie de tous les corps qui l'environnent. A l'égard du fluide sonore, lorsqu'un corps est élastique, c'est-à-dire lorsqu'il est constitué de manière à pouvoir, sans se briser, réagir contre une percussion accidentelle, il se presse d'abord sur lui-même, il se condense au gré de cette percussion dès le second instant; il se dilate au degré même où il vient d'être condensé; par cette dilatation expansive, il agit sur les corps environnants qui, par leur expansion coalisée, lui ont donné sa densité habituelle; il tend à les écarter; mais ceux-ci, qui sont élastiques comme lui, réagissent à leur tour contre sa réaction, se condensent, provoquent de sa part une dilatation nouvelle que suit une nouvelle condensation.... En un mot, ce corps élastique est soumis, par le seul acte d'une percussion instantanée, à une *vibration* continue, c'est-à-dire à une alternative de condensation et de dilatation.

Les corollaires de cette théorie sont faciles à déduire; mais Azaïs a cru devoir leur donner beaucoup d'extension dans les six lettres qu'il a insérées sur le même sujet dans la *Revue musicale*. Une des choses les plus curieuses de ces développements est l'idée de globules qui s'échappent des corps sonores à chaque vibration pour arriver jusqu'à l'oreille et se mettre en équilibre avec les globules qu'elle-même exhale lorsqu'elle vibre. Il explique ensuite comment les rapports arithmétiques des globules produits par plusieurs sons donnent la sensation de consonnance ou de dissonance. A toutes ces hypothèses il ne manque que la démonstration; mais, à l'air de conviction qui règne dans le langage d'Azaïs, il est facile de voir que les démonstrations n'auraient rien ajouté aux clartés dont son esprit était illuminé. Azaïs est mort à Paris, le 22 janvier 1845.

AZOPARDI (François), maître de chapelle à Malte, vers le milieu du dix-huitième siècle, a écrit beaucoup de musique d'église, mais il est plus connu par un traité de composition qu'il publia en 1760 sous ce titre *: Il musico pratico*. Framery en a donné une traduction française intitulée : *Le musicien pratique, ou leçons qui conduisent les élèves dans l'art du*

contrepoint, en leur enseignant la manière de composer correctement toute espèce de musique, Paris, Leduc, 1786, deux volumes in-8°, l'un de texte, l'autre d'exemples. C'est un ouvrage médiocre, où les exemples sont faiblement conçus et mal écrits. Choron en a donné une édition plus commode, dans laquelle il a intercalé les exemples au milieu du texte; Paris, 1824, un vol. in-4°.

AZPILÇUETA (Martin d'), surnommé *Navarrus*, jurisconsulte fameux, prêtre et chanoine régulier de l'ordre de Saint-Augustin, de la congrégation de Roncevaux, naquit à Verasoin, dans la Navarre, en 1491, et mourut à Rome en 1586. Parmi ses nombreux écrits est un traité *De musica et cantu figurato*, qu'on trouve dans les deux éditions de ses œuvres imprimées à Lyon, 1597, et Venise, 1602, six vol. in-fol. On a aussi réimprimé à Rome, en 1783, un petit ouvrage de sa composition intitulé : *Il Silenzio necessario nell' altare, nel coro ed altri luoghi, ove si cantano i divini uffizii.*

AZZARITI (...), professeur de musique à Naples, s'est fait connaître par un ouvrage intitulé : *Elementi pratici di musica*, Naples, Trani, 1819, in-8°.

AZZIA (Alexandre d'), né à Naples, vers 1765, fut attaché en qualité de poëte traducteur de *libretti* au théâtre italien établi à Paris, en l'an IX, par M[lle] Montansier. On a de lui : *Sur le rétablissement du théâtre Bouffon italien à Paris*, Paris, 1801, deux feuilles in-8°. D'Azzia est mort à Paris en 1804. C'est lui qui était allé en Italie pour y rassembler la troupe qui produisit une si vive sensation dans le *Matrimonio Segreto* de Cimarosa : on y remarquait M[me] Strinasacchi, Nozzari et Raffanelli, alors le meilleur bouffe de l'Italie.

AZZOLINO BERNARDINO DELLA CIAJA. *Voyez* CIAJA (Azzolino-Bernardino, chevalier della).

B

BAAKE (Ferdinand-Gottfried), pianiste et compositeur, né le 15 avril 1800, à Hendeleer, près de Halberstadt, où son père était cantor et organiste. Il était âgé de dix ans lorsque sa mère alla s'établir à Halberstadt, afin de procurer à ses fils les moyens de recevoir une bonne instruction. Baake suivit les cours du gymnase, et reçut ses premières leçons de musique de Samuel Müller, bon organiste de la cathédrale. Après la mort de ce musicien, il a eu pour maîtres de piano et de composition, Hummel et Fr. Schneider. Il a d'abord rempli les fonctions d'organiste et de directeur du chœur à l'église principale de Halberstadt; puis il a occupé quelque temps une place d'organiste à Wolfenbüttel. En 1836, il fut appelé à Mülhausen pour y remplir les fonctions d'organiste de l'église principale; mais il ne conserva cette position que pendant deux ans, ayant été rappelé à Halberstadt pour y diriger la société de chant.

On a publié de sa composition : 1° Six chansons allemandes, op. 1. Leipsick, Breitkopfel Hærtel. — 2° Six polonaises pour le piano, op. 2. *Ibid.* — 3° 1er Rondeau pour le piano mêlé d'un thème de Chérubini, op. 3. Berlin, Trautwein. — 4° Grandes variations sur un thème original, op. 4. Mayence, Schott. — 5° Sept chansons allemandes pour voix de soprano, op. 5. Berlin, Trautwein. — 6° Grande sonate pour le piano, op 6. Leipsick, Br. et Hærtel — 7° *Odéon*, recueil de nouvelles compositions pour le piano. 1er volume. Wolfenbüttel, Hartman. 2e vol. *Ibid.*— 8° Variations et rondo sur l'air allemand : *Noch einmal die schœne Gegend*, up. 9. *Ibid.* — 9° *Amusement* pour le piano, op. 10. *Ibid.* — 10° Douze valses, op. 11. Leipsick, Hofmeisler. — 11° Sonatine, op 12. Wolfenbüttel, Hartmann. — 12° Prélude pour l'orgue. Erfurt, Kœrner, in-4° obl.— 13° Chants à quatre voix avec acc. de piano, op. 13. Halberstadt, Frantz. — 14° Chœurs d'hommes à quatre voix, op. 16. *Ibid.* — 15° *Salve Regina* à 4 voix, avec orchestre. Baake a publié contre le directeur de musique M. Wilke (voyez ce nom) un écrit plein d'aigreur, sous ce titre : *Beschreibung der grossen Orgel der Marienkirche zu Wismar, so wie der grossen Orgel des Domes und der St.-Marienkirche zu Halberstadt. Ein Beitrag zur Beleuchtung and Würdigung der eigenthümlichen Ansichten und Grundsaetze des Herrn Musikdirector Wilke zu Neu-Ruppin, in Bezug auf die Orgelbaukunst* (Description du grand orgue de Marienkirche à Wismar, ainsi que du grand orgue de l'église Ste-Marie à Halberstadt. Essai pour l'éclaircissement et l'appréciation des connaissances spéciales et des principes de M. le directeur de musique Wilke de Neu-Ruppin, en ce qui concerne l'art de la construction de l'orgue). Halberstadt, Frantz, 1843, in-8°. Wilke ayant publié une brochure en réponse aux attaques de Baake, celui-ci lança contre lui un nouveau pamphlet, plus acerbe encore, lequel a pour titre : *Neuer Beitrag zur Beleuchtung und Würdigung der Partheilichkeit, Inconsequenz und Ignoranz des Herrn Musikrector Wilke in Beziehung auf die Orgelbaukunst, etc.* (Nouvel essai pour l'éclaircissement et l'appréciation de la partialité, de l'inconséquence et de l'ignorance de M. le directeur de musique Wilke en ce qui concerne la facture de l'orgue, etc.; *ibid.*, 1845, gr. in-8°.

BABAN (Gratien), compositeur espagnol, et maître de chapelle à Valence dans les années 1650 à 1665, a joui d'une grande renommée parmi les maîtres de son temps. Il écrivait habituellement ses messes et ses motets à plusieurs chœurs. Quelques-uns de ses ouvrages se trouvent en manuscrit dans les archives de l'église métropolitaine de Valence.

BABBI (Christophe), maître des concerts de l'Électeur de Saxe, naquit à Césène en 1748. Il étudia le violon sous Paul Alberghi, élève de Tartini; ce fut en 1790 qu'il entra au service de l'Électeur. Il a composé des concertos pour le violon, des symphonies pour l'église et la chambre, des quatuors, des duos pour la flûte, et une cantate pour le clavecin, publiée à Dresde en 1789.

BABBI (Gregorio), né aussi à Césène, était, vers 1740, un des premiers ténors de l'Italie. En 1755, il fut engagé pour le théâtre de Lisbonne, et il lui fut payé pour deux années d'appointements 24,000 crusades (132,000 francs.) Retiré dans sa ville natale en 1777, il y est mort dans un âge avancé. Babbi excellait dans le chant expressif.

BABBINI (Matteo), un des plus célèbres ténors de l'Italie, naquit à Bologne en 1754 Destiné par ses parents à l'exercice de la médecine et de la chirurgie, il fréquenta les cours de ces sciences, jusqu'à ce que la mort de ses parents

l'eût laissé sans ressources. Alors il dut renoncer à la continuation de ses études scientifiques, et chercher un asile chez une tante mariée à Cortoni, professeur de chant de quelque mérite. Elle le recueillit chez elle et eut pour lui les soins d'une mère. Cortoni ayant remarqué les heureuses dispositions de Babbini pour la musique, particulièrement pour le chant, lui donna des leçons, corrigea les défauts de son organe et en développa les qualités. Quelques années d'études sérieuses lui firent acquérir tout ce qui constitue un grand chanteur et un musicien instruit. Son éducation vocale terminée, il embrassa la carrière du théâtre. Ses débuts furent si brillants, que le roi de Prusse Frédéric II le fit engager immédiatement après pour le théâtre de sa cour. Après un séjour d'une année à Berlin, Babbini partit pour la Russie, où l'impératrice Catherine II l'attacha à son service. En 1785, il se rendit à Vienne et y fit admirer l'excellence de sa méthode. Appelé ensuite à Londres, il s'y rendit en passant par Paris, où il eut l'honneur de chanter un duo avec la reine Marie-Antoinette. De retour en Italie, il brilla à Venise, en 1789, dans les *Horaces*, de Cimarosa; puis il fut engagé au théâtre de Turin. En 1792, le roi de Prusse, Frédéric-Guillaume II, l'appela de nouveau à Berlin, où il se fit admirer dans l'opéra sérieux *Il Dario*. Pendant les dix années suivantes, Babbini chanta avec de brillants succès sur les principaux théâtres de l'Italie; puis il retourna à Bologne, où il se fit entendre, pendant le carnaval de 1802, dans l'opéra de Nicolini *I Manlii*, et dans les *Misteri Eleusini*, de Mayer, quoiqu'il eût alors près de cinquante ans. Peu de temps après, il se retira du théâtre et se fixa à Bologne, où il vécut environné de l'estime générale, faisant un noble usage des richesses qu'il avait acquises par son talent, et partageant ses loisirs entre la culture des arts et la société de quelques amis. Il mourut à Bologne le 21 septembre 1816, à l'âge de soixante-deux ans. Le docteur Pierre Brighenti, ami de cet artiste, a publié : *Elogio di Matteo Babbini*. Bologne, 1822, in-8°.

BABELL (WILLIAM), fils d'un musicien qui jouait du basson au théâtre de Drury-Lane, naquit vers 1690. Il reçut les premières leçons de musique de son père, et devint ensuite élève de Hændel. Mattheson assure qu'il surpassa son maître comme organiste. Son mérite le fit nommer organiste de l'église de All-Hallows (Bread-Street), et musicien particulier de Georges Ier. Son premier essai dans l'art d'écrire consista en leçons de clavecin sur les airs de *Pyrrhus* et de quelques autres opéras de Hændel. Les pièces de clavecin qu'il fit sur les airs du *Rinaldo* sont excellentes, et si difficiles, que peu de personnes ont pu les jouer après lui. Ses autres compositions consistent en : 1° *Douze solos pour violon ou hautbois*. — 2° *Douze solos pour flûte allemande ou hautbois*, op. 2. — 3° 6 *Concertos pour des petites flûtes et des violons*. Babell mourut jeune, en 1722, ayant beaucoup abrégé ses jours par son intempérance.

BABNIGG (ANTOINE), ténor qui a joui d'une brillante réputation en Allemagne, est né à Vienne le 10 novembre 1794. Il a reçu son instruction musicale dans l'école de Vienne; malheureusement ce fut dans un temps où l'art du chant était enseigné en Allemagne d'une manière fort imparfaite, et lorsque les habiles chanteurs de l'Italie ne s'étaient point encore fait entendre dans la capitale de l'Autriche. De là vient que Babnigg s'est toujours fait remarquer par la singulière beauté de sa voix, plutôt que par la pureté de sa méthode et de sa vocalisation. Il commença sa carrière dramatique à Vienne, puis chanta à Linz, Graetz, Prague, et plusieurs autres villes de l'Autriche. Partout il eut de brillants succès, à cause du charme de sa voix, et bien qu'il fût acteur médiocre. Après quelques voyages à l'étranger, il accepta un engagement pour le théâtre royal de Dresde, en 1826, et s'y fit applaudir avec transports pendant quelques années; mais, vers 1830, l'altération de son organe vocal devint sensible. Il chanta cependant encore jusqu'en 1836, puis il partit pour la Pologne et la Russie, où il demeura pendant les années 1837 et 1838. De retour à Dresde, il reprit son service au théâtre royal; mais il se retira définitivement en 1842. Sa fille, Mlle Emma Babnigg, a chanté avec quelque succès à Dresde, Leipsick, Hambourg, Paris et Cologne. En 1849, elle retourna de nouveau à Hambourg, et y prit un engagement pour le théâtre de cette ville.

Une sonate à quatre mains pour le piano a été gravée à Vienne sous le nom de Babnigg.

BACCELLI (DOMINIQUE), musicien italien, vint en France au mois de juillet 1768, avec sa femme qui venait d'être engagée par Colalto pour jouer les premières amoureuses à la comédie italienne. En 1770, il écrivit la musique d'un opéra comique de Cailhava, intitulé *le Nouveau Marie, ou les Importuns*. Cette musique fut goûtée. En 1779, les pièces italiennes ayant été abandonnées, Baccelli retourna en Italie avec sa femme : on ignore ce qu'il est devenu depuis ce temps.

BACCHINI (GISLAMERIO), compositeur italien du dix-septième siècle, n'est connu que par un recueil de messes intitulé : *Il primo libro delle messe a tre, quattro, e nove voci concertati*. Venise, Alexandre Vincenti, 1627, in-4°.

BACCHINI (Benoit), savant littérateur et religieux bénédictin, naquit à San-Domino, dans l'État de Parme, le 31 août 1651. Il fit ses études à Parme, et entra dans l'ordre de St-Benoît en 1668. Ayant été nommé secrétaire de l'abbé de St-Benoît, à Ferrare, il alla successivement avec cet abbé à Venise, à Plaisance et à Pavie. De retour à Parme, il se livra avec ardeur à des études sérieuses, et apprit le grec et l'hébreu. Ce fut peu de temps après qu'il commença la publication du journal connu sous le nom de *Giornale de' Letterati d'Italia*. Il mourut à Bologne le 1er septembre 1721, âgé de soixante-dix ans. Il était de presque toutes les académies d'Italie, et prenait dans celle des Arcades le nom d'*Ereno Panormio*. On trouve sa Vie, écrite par lui-même, en latin, tome 34 du *Giornale de' Letterati*, année 1723. Parmi ses nombreux ouvrages, on remarque le suivant : *Sistrorum figuris ac differentia... ob sistri romani effigiem communicatam Dissertatio*, Bologne, 1691, in-4°. Cette dissertation ne fut tirée qu'à cinquante exemplaires, et l'auteur en envoya un à Jacques Tollius, qui la fit réimprimer à Utrecht, en 1696, in-4°, avec des notes et une petite dissertation sur le même sujet. Le titre de cette seconde édition est : *De sistris, eorumque figuris ac differentia.* Forkel dit (*Allgemeine Litteratur der Musik*, p. 86) que la dissertation de Bacchini fut d'abord écrite en italien, et que Tollius la traduisit en latin. Elle a été insérée par Grævius dans son *Thesaurus antiquitatum romanarum*, t. 6, p. 407, et par Ugolini dans le *Thesaurus antiquitatum sacrarum*, t. 32. Le travail de Bacchini laisse beaucoup à désirer, même sous le rapport de l'érudition. Quant à la partie musicale, tout y est superficiel : l'auteur n'y entendait rien.

BACCHIUS, surnommé *le Vieux*, écrivain grec, auteur d'un traité de musique. On ignore quel fut le lieu de sa naissance et en quel temps il vécut; on sait seulement qu'il écrivit postérieurement à Nicomaque; car il le nomme, ainsi que Didyme, dans sa définition du rhythme. L'ouvrage de Bacchius est un dialogue sur la musique, intitulé Εἰσαγωγὴ περὶ μουσικῆς (*Introduction à la musique*). C'est une sorte de manuel, par interrogations et réponses, qui semble avoir été destiné à des écoles publiques. De tous les livres sur la musique que les Grecs nous ont laissés, celui-ci est le moins prétentieusement savant, et c'est le seul qu'on puisse considérer comme un traité de musique pratique. Les questions sont posées avec netteté, et les réponses sont en général courtes et précises.

On trouve l'ouvrage de Bacchius en manuscrit dans presque toutes les grandes bibliothèques de l'Europe : dans la Bibliothèque impériale de Paris il y en a cinq sous les numéros 2456, 2458, 2460, in-fol., 2532, in-4°, 3027, in-fol. Le texte de Bacchius fut publié pour la première fois par le P. Mersenne, dans ses *Quæstiones celeberrimæ in Genesim* (Paris, 1623, in-fol.), où l'on est fort étonné de le trouver. Dans la même année, F. Morel, célèbre imprimeur de Paris, en donna une version latine en un petit volume in-8°, qui est devenu fort rare. On trouve une fort mauvaise traduction française du même ouvrage dans le *Traité de l'Harmonie universelle* que Mersenne a publié à Paris, en 1627 (1 vol. in-8°), sous le pseudonyme du *sieur de Sermes*. Meibomius a inséré le texte de Bacchius dans sa collection des écrivains grecs sur la musique (*Antiquæ musicæ auctores septem. Amstelodami*, 1652, in-4°, 2 vol.), et l'a accompagné d'une nouvelle version latine et de notes. Dans la préface qu'il a mise en tête de cet ouvrage de Bacchius, il parle d'un manuscrit de Scaliger qui contenait un fragment de cet auteur, considéré par lui comme inédit, et qu'il promettait de publier avec un traité ou plutôt dans deux traités composés par deux auteurs anonymes, suivant la remarque des M. A. J. H. Vincent (*voy.* l'ouvrage cité plus bas). Remarquons en passant qu'il était assez singulier que Meibomius eût remis à un autre temps la publication de ce qu'il considérait comme la seconde partie de l'ouvrage dont il donnait alors la première; car ce qu'il appelait *un fragment* est en réalité un travail complet. Au surplus, Meibomius n'a pas tenu sa parole; l'ouvrage de Bacchius n'a pas été mis au jour, et il en a été de même des traités anonymes. Depuis l'époque où le savant critique écrivait, le manuscrit de Scaliger avait passé dans la célèbre bibliothèque de Meermann, et il était resté ignoré de tout le monde pendant *cent soixante-dix ans*, lorsqu'en 1824 cette bibliothèque fut mise en vente publique : l'acquisition du manuscrit grec fut faite par un Anglais; on ne sait ce qu'il est devenu depuis ce temps.

Heureusement, parmi les manuscrits de la Bibliothèque impériale de Paris qui contiennent le traité de musique de Bacchius, il en est cinq, cotés 2458, 2460, 2532, 3027 et 173 du fonds de Coislin, qui renferment cette seconde partie, ou plutôt cet autre ouvrage, dont la forme est absolument différente de la forme du premier. M. Frédéric Bellermann, savant professeur de Berlin, en a trouvé deux autres à Naples, et en a publié le texte, d'après ces sources, à la suite de celui du traité de musique anonyme dont il vient d'être parlé,

dans le volume qui a pour titre : *Anonymi Scriptio de Musica. Bacchii senioris Introductio artis musicæ. E codicibus*, etc. Berolini, 1841, in-4°. (Voyez *Bellermann*). L'ouvrage de Bacchius a pour titre : Εἰσαγωγὴ τέχνης μουσικῆς Βακχείου τοῦ γέροντος (Introduction à l'art musical, par Bacchius l'Ancien). L'auteur y établit, contre la doctrine des aristoxéniens, que les sens sont impuissants à nous donner la connaissance exacte des choses, et, en particulier, que l'audition est insuffisante pour juger des rapports des sons. M. Bellermann remarque (page 101) que les vingt premiers paragraphes de ce petit écrit sont contenus dans le sixième chapitre du deuxième livre des *Harmoniques* de Manuel Bryenne. M. A. J. H. Vincent en a donné une traduction française dans son beau travail sur quelques manuscrits grecs relatifs à la musique, qui remplit toute la deuxième partie des *Notices et extraits des manuscrits de la bibliothèque du Roi et autres bibliothèques, publiés par l'Institut royal de France*. Paris, Imprimerie royale, 1847.

Je ne terminerai pas cet article sans faire remarquer qu'il était peu exact de dire, comme Meibomius, que cette seconde partie était absolument inédite, car la mauvaise traduction française de Mersenne a le mérite d'être complète. Il est vraisemblable que ce moine a eu connaissance du manuscrit d'où il a tiré le second traité de Bacchius, postérieurement à la publication du texte grec qu'il a faite dans ses Questions sur la Genèse. Personne n'a remarqué cette différence entre la traduction de Mersenne et le texte publié par Meibomius; La Borde seul a eu connaissance de cette traduction.

BACCHYLIDES, poëte et musicien grec, né à Joulis dans l'île de Céos, vécut à la cour d'Hiéron, tyran de Syracuse, environ 470 ans avant J.-C. Neveu, par sa mère, du poëte chanteur Simonide, il fut oncle d'Eschyle. L'antiquité fut partagée sur le mérite des poésies de Bacchylides ; quelques-uns les préféraient à celles de Pindare; mais Longin les considère comme inférieures à celles-ci. Il n'en reste aujourd'hui que quelques fragments, dont le plus considérable est un beau Pæan adressé à la paix, qui nous a été conservé par Stobée. Comme musicien, Bacchylides s'est distingué par la création de chants dans des rhythmes nouveaux et variés, particulièrement dans les chants de danses et dans les hymnes. Les fragments connus de ses poésies ont été réunis par M. Christian-Frédéric Neue, qui les a accompagnés d'une version latine et d'un savant commentaire, dans la monographie qui a pour titre : *Bacchylidis Cei fragmenta*, Berlin, 1822, in 8° de 76 pages.

BACCI (DOMINIQUE), mort le 27 janvier 1549, à Crémone, sa patrie, fut l'un des plus grands chanteurs de son siècle. Louis Cavitelli, cité par Arisi (Cremon. Letter., t. II, p. 451), dit de lui : *Dominicus Baccus, quo alter non fuit præstantior ciere viros, turbamque accendere cantu, et ad magis graphice scribendum, obiit*, etc.

BACCI (PIERRE-JACQUES), né à Pérouse, vers le milieu du dix-septième siècle, a composé la musique d'un opéra intitulé *Abigail*, représenté à *Città della Pieve*, en 1691. Le style de Bacci a de l'élégance, pour le temps où il écrivait. On trouve dans l'*Abigail* un air (*Pensa a quest' ora*), qui est d'une remarquable beauté.

BACCILIERI (JEAN), ecclésiastique, né à Ferrare, vécut dans la seconde moitié du seizième siècle, et au commencement du dix-septième. On a imprimé de sa composition : 1° *Lamentationes, Benedictus et Evangel. Dom. Palmarum et Fer. II, quinque vocum*, op. 1. Venetiis, 1607, in fol. — 2° *Vespri a otto voci*, op. 2. Venezia, app. Angelo Gardano, 1610, in-4°. — 3° *Totum defunctorum officium, quinque vocibus*. op. 3. Venetiis apud Barthol. Magni, 1619, in-4°.

BACCINELLI (JEAN-BAPTISTE), né à Sienne, dans la seconde moitié du seizième siècle, a fait imprimer de sa composition : *Sacræ cantiones duobus, tribus et quatuor vocibus* lib. I. Venise, Vincentini, 1616, in-4°.

BACCIONI (JOSEPH), l'un des huit membres ordinaires de la section musicale, dans la classe des beaux-arts de la société italienne des sciences, du royaume d'Italie sous Napoléon I, belles-lettres et arts, et l'un des maîtres de chapelle du collége des professeurs de musique de Florence, naquit dans cette ville en 1763. Il a beaucoup travaillé pour l'église, et ses compositions sont estimées ; elles sont restées manuscrites, suivant l'usage d'Italie. En 1807, il a publié à Florence un *Traité de l'art du chant*, qui a eu beaucoup de succès

BACCUSI (HIPPOLYTE), moine italien du 16e siècle, fut maître de chapelle de la cathédrale de Vérone, vers 1590. Cerreto assure qu'il composait déjà en 1550. Je crois que c'est une erreur. Baccusi fut un des premiers musiciens qui, pour soutenir les voix dans la musique d'église, y joignirent des instruments qui jouaient à l'unisson des voix. Les ouvrages dans lesquels il a introduit cette nouveauté sont intitulés : 1° *Hippolyti Baccusii, eccl. cath. Veronæ musicæ magistri, missæ tres, tum viva voce, tum omni instrumentorum genere cantatu accomodatissimæ, cum octo vocibus. Venet. ap-*

Ricciardum Amadinum, 1596. — 2° *Hippol. Baccusii, eccl. cath. Veronæ musices præfecti, Psalmi omnes qui a S. Rom. ecclesia in solemnitatibus ad vesperas decantari solent cum duobus Magnificat, tum viva voce, tum omni instrumentorum genere cantatu accomodatissimi, cum octo vocibus, nunc primum in lucem editi. Venet., ap. Ricciard. Amadinum*, 1597. Les autres productions de Baccusi, sont : 1° *Madrigali a sei voci*, lib. I et II, Venise, 1604 (ce sont des réimpressions); lib. III. *Ibid.*, 1579, in-4°; lib. IV, 1587. — 2° *Madrigali a tre voci*, lib. I, Venise, 1594; lib. II, *ibid.*, 1597. — 3° *Motetti a cinque, sei e otto voci, ibid.*, 1585, in-4° : la première édition de ces motets a paru à Venise, chez les héritiers de Fr. Rampazetti, en 1579, in-4°. Il y en a une troisième édition publiée dans la même ville, chez Vincenti, en 1608, in-4°. Ce recueil contient trente motets. — 4° *Messe a quattro voci, ibid.*, 1587. — 5° *Messe a cinque, sei e otto voci, ibid.*, 1589. — 6° *Missarumquinque et novem vocum liber quartus*. Venetiis, Gardano, 1593, in-4°. — 7° *Salmi spezzati a quattro voci, ibid.*, 1594. — 8° *Salmi a cinque voci, ibid.*, 1602. Le P. Martini cite un recueil de motets (*Saggio fondam. prat. di contrap.*, p. 74, t. 2), dédiés à Palestrina, par plusieurs contrapuntistes, au nombre desquels se trouve Baccusi; ce recueil a été publié, en 1592. Luckner a aussi donné quelques morceaux de ce musicien dans ses *Mutetæ sacræ*, qui ont paru en 1590. Enfin on connaît encore de Baccusi : *Regulæ spiritualis melodiæ, seu Liber spiritualium cantionum*, Anvers, 1617. Je crois que c'est une deuxième édition. *Stanze dell' Ariosto e Tasso a tre voci*. Venezia, Rice. Amadino, 1597, in-4°. On trouve quelques pièces de Baccusi dans le recueil publié par André Pevernage, sous le titre de *Harmonia celeste di diversi eccellentissimi musici* (Anvers, Pierre Phalèse, 1593, in-4°, obl.), dans la *Symphonia Angelica*, collection publiée par Hubert Waelrant (Anvers, Pierre Phalèse et Jean Bellere, 1594, in-4°, obl.), dans la *Melodia Olympica*, recueillie par Pierre Phillips, musicien anglais (Anvers, mêmes éditeurs et même année), dans *Il Trionfo di Dori*, recueil de Madrigaux publié à Venise, par Gardane, en 1592, et à Anvers, par Phalèse, en 1596, dans le *Paradiso musicale di madrigali e cansoni a cinque voci* (Anvers, Pierre Phalèse, 1596, in-4°), et dans plusieurs autres recueils du même genre.

BACFART, ou BACFARRE (Valentin), luthiste du seizième siècle, dont le nom véritable était Græw, naquit en 1515 dans la Transylvanie. Il paraît que son talent sur le luth fut admiré de ses contemporains, suivant une inscription placée sur son tombeau, et qu'il fut attaché au service de Sigismond-Auguste, roi de Pologne, après avoir voyagé en France, en Allemagne, et avoir passé quelque temps à la cour de l'empereur Ferdinand. Vers 1570 on le retrouve à Vienne, au service de Maximilien II. Dans un voyage qu'il fit en Italie, il mourut à Padoue le 13 août 1576, à l'âge de soixante et un ans. Il fut inhumé dans l'église Saint-Laurent, où se trouve l'inscription dont il vient d'être parlé. On doit ces renseignements à Jean Tœpelt qui, dans son livre des origines Transylvaniennes (Origines Transylv., cap. III), s'exprime ainsi : *Patavii ad S. Laurentium sequens inscriptio legitur, quam fere extinctam ego legere non potui : Valentino Graevio, alias Bacfart, e Transylvania Saxonum Germaniæ colonia oriundo, quem fidibus novo plana et inusitato artificio canentem, audiens ætas nostra ut alterum Orpheum admirata obstupuit. Obiit anno* MDLXXVI, *ibid. Aug. Vixit A. LXI. Natio Germanica unanimis et test. exec. P.* — Il est fâcheux que le mauvais état de l'inscription n'ait pas permis de lire le reste; on y aurait trouvé vraisemblablement d'autres renseignements intéressants concernant cet artiste. Bacfart a fait imprimer une collection de pièces pour le luth, qui a paru sous ce titre : *Premier livre de tabelature de luth, contenant plusieurs fantaisies, motets, chansons françoises, et madrigals*. Paris, par Adrian Le Roy et Robert Ballard, 1564, in-4°, obl. Son ouvrage le plus important est celui qui a pour titre. *Harmoniæ musicæ in usum Testudinis*. La première partie a été publiée à Cracovie, en 1565, in-fol. La deuxième partie a paru dans la même ville en 1568.

BACFART (Jean), célèbre joueur de luth, naquit en Hongrie, à la fin du seizième siècle. Besard a inséré quelques pièces de sa composition dans son *Thesaurus harmonicus*, publié en 1603. Les événements de la vie de cet artiste sont inconnus.

BACH, nom d'une famille illustre dans l'histoire de la musique, de laquelle sont sortis, pendant près de deux cents ans, une foule d'artistes de premier ordre. Il n'y a point d'autre exemple d'une réunion de facultés aussi remarquables dans une seule famille. Le chef de celle-ci, nommé Veit Bach, fut d'abord boulanger à Presbourg. Forcé de sortir de cette ville, vers le milieu du seizième siècle, à cause de la religion protestante qu'il professait, il se retira dans un village de Saxe-Gotha, appelé Wechmar, et s'y fit meunier. Là il se délassait de ses travaux en

chantant et s'accompagnant avec une guitare. Il avait deux fils, auxquels il communiqua son goût pour la musique, et qui commencèrent cette suite non interrompue de musiciens du même nom qui inondèrent la Thuringe, la Saxe et la Franconie, pendant près de deux siècles. Tous furent ou chantres de paroisses, ou organistes, ou ce qu'on appelle en Allemagne *musiciens de ville*. Lorsque, devenus trop nombreux pour vivre rapprochés, les membres de cette famille se furent dispersés dans les contrées dont je viens de parler, ils convinrent de se réunir une fois chaque année, à jour fixe, afin de conserver entre eux une sorte de lien patriarcal; les lieux choisis pour ses réunions furent Erfürt, Eisenach ou Arnstadt. Cet usage se perpétua jusque vers le milieu du dix-huitième siècle, et plusieurs fois l'on vit jusqu'à cent vingt personnes, hommes, femmes et enfants, du nom de *Bach*, réunis au même endroit. Leurs divertissements, pendant tout le temps que durait leur réunion, consistaient uniquement en exercices de musique. Ils débutaient par un hymne religieux chanté en chœur, après quoi ils prenaient pour thèmes des chansons populaires, comiques ou libres, et les variaient en improvisant, à quatre, cinq et six parties. Ils donnaient à ces improvisations le nom de *Quolibets*. Plusieurs personnes les ont considérées comme l'origine des opéras allemands; mais les quolibets sont beaucoup plus anciens que la première réunion des Bach; car le Dr Forkel en possédait une collection imprimée à Vienne, en 1542. Un autre trait caractéristique de cette famille remarquable est l'usage qui s'y était introduit de rassembler en collection les compositions de chacun de ses membres; cela s'appelait *les Archives des Bach*. Charles-Philippe-Emmanuel Bach possédait une partie de cette intéressante collection vers la fin du dix-huitième siècle. On trouve une généalogie complète des Bach dans l'ouvrage de Korabinsky intitulé : *Beschreibung der Kœnigl. Ungarischen Haupt-Frey-und Krœnungstadt Presburg*. (Description de Presbourg, capitale de la Hongrie), t. I, p. 3. L'arbre généalogique de cette famille a été aussi publié dans le n° 12 de la *Gazette musicale de Leipsick*, année 1823.

BACH (HANS), fils aîné de Veit Bach, fut boulanger, puis musicien de la chapelle du duc de Gotha. Charles-Philippe-Emmanuel Bach possédait son portrait dessiné en 1617 (Voy. le catalogue de son cabinet, intitulé : *Verzeichniss des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters C. Ph. Emman. Bach*, Hambourg, 1790, p. 90). Ce portrait fut vendu 5 marcs. Hans Bach mourut en 1626, laissant trois fils, Jean, Christophe et Henri, qui furent des musiciens habiles. On ignore quels furent les prénoms des enfants et les fonctions du second fils de Veit Bach, dont le nom était *Jean*, et qui fut fabricant de tapis.

BACH (JEAN), fils aîné de Hans Bach de Wechmar, naquit dans ce lieu en 1604. Après avoir terminé ses études musicales sous la direction de son père, il fut appelé à Erfürt, où il fut employé comme musicien du conseil et organiste de l'église paroissiale. En 1664, il quitta Erfürt pour aller s'établir à Gotha. Quelques compositions qu'il a laissées en manuscrit donnent une haute idée de son mérite. Il eut trois fils nommés Jean-Chrétien, Jean-Égide et Jean-Nicolas, qui furent aussi des musiciens distingués. Jean Bach mourut en 1673, à l'âge de soixante-neuf ans.

BACH (CHRISTOPHE), deuxième fils de Hans Bach de Wechmar, naquit en ce lieu en 1613. Ainsi que son frère aîné, il reçut de son père toute son instruction musicale; ses études terminées, il alla se fixer à Eisenach, où il obtint l'emploi de *musicien de cour et de ville*. Organiste distingué, il a laissé quelques pièces pour l'orgue qui existaient dans les archives des Bach. Il mourut en 1661, laissant trois fils, nommés Georges-Christophe, Jean-Ambroise et Jean-Christophe.

BACH (HENRI), troisième fils de Jean Bach de Wechmar, et petit-fils de Weit Bach, naquit à Wechmar, le 16 septembre 1615. Son père lui enseigna les premiers principes de la musique et l'envoya ensuite compléter son instruction à Erfürt, chez son oncle Jean Bach l'aîné. En 1641, il fut nommé organiste à l'église d'Arnstadt. Le comte de Schwarzbourg-Arnstadt, charmé des talents du jeune Bach, l'envoya en Italie pour qu'il s'y perfectionnât, et se chargea de la dépense. Après avoir passé deux ans dans cette contrée, il revint à Arnstadt, où il reprit sa place d'organiste, qu'il occupa pendant cinquante ans. Il eut le plaisir de voir, avant de mourir, ses deux fils aînés (Jean-Christophe et Jean-Michel), plusieurs petits-fils, et vingt-huit arrière-petits fils, cultivant tous la musique avec plus ou moins de succès. Son troisième fils, Jean-Günther, mort sans enfants, n'a laissé aucun souvenir comme artiste. Henri Bach mourut à Arnstadt, le 16 juillet 1692, âgé de soixante-dix-sept ans. Les compositions de ce musicien consistent en pièces d'orgue et en musique simple pour des cantiques; elles sont restées en manuscrit.

BACH (JEAN-ÉGIDE), deuxième fils de Jean Bach d'Erfurt, né en 1645, succéda, en qua-

lité de musicien du sénat d'Erfurt, à son père, lorsque celui-ci alla s'établir à Gotha. Il devint aussi par la suite organiste de l'église de Saint-Michel, et mourut en 1717. Il a laissé quelques compositions pour l'église, conservées dans les archives des Bach, entre autres le motet à neuf voix en deux chœurs : *Unser Leben ist ein Schatten*, etc., écrit en 1696. (*Voy.* le Catalogue de la Bibliothèque de Ch. Ph. Em. Bach, p. 85).

Le fils aîné de Jean-Egide Bach, nommé *Jean-Christian*, lequel était né en 1640, et mourut en 1682, et le plus jeune fils du même Jean-Egide Bach d'Erfurt, nommé *Jean-Nicolas*, né en 1653, mort en 1682, furent tous deux musiciens de chapelle, mais ne s'élevèrent pas au-dessus de la médiocrité. La postérité de Jean-Christian ne sortit pas de l'obscurité, et Jean-Nicolas n'eut qu'un fils, du même nom que lui, né en 1682, et qui mourut sans enfants.

BACH (GEORGES-CHRISTOPHE), fils aîné de Christophe, et petit-fils de Hans Bach, naquit à Eisenach en 1641. Ses études terminées, il obtint la place de chantre et de compositeur à Schweinfurt. Les archives des Bach contiennent un motet allemand de sa composition, écrit en 1689 sur le texte : *Siehe, wie fein und lieblich*, etc., pour deux ténors et basse, avec accompagnement d'un violon, trois basses de viole et basse. (*Voy.* le Catalogue de la Bibliothèque de Ch. Ph. Em. Bach, page 85.) Il mourut en 1697, laissant trois fils, Jean-Valentin, Jean-Chrétien et Jean-Georges, qui, comme artistes, ne paraissent pas s'être élevés au-dessus de la médiocrité.

BACH (JEAN-CHRISTOPHE), fils aîné de Henri, fut un des plus grands musiciens que l'Allemagne ait produits. Il naquit à Arnstadt en 1643. Si l'on s'en rapporte à l'oraison funèbre que J.-G. Olearius fit de Henri Bach, il paraît qu'il fut le seul maître de ses fils pour tout ce qui concerne la musique. Au reste, Jean-Christophe étudia les principes de son art avec la plus constante application jusqu'à l'âge de vingt-deux ans, et développa ses heureuses facultés par le travail le plus obstiné. En 1665, il fut appelé à Eisenach pour y occuper la place d'organiste de la cour et de la ville. Il en remplit les fonctions jusqu'à sa mort, qui eut lieu le 31 mars 1703, c'est-à-dire pendant trente-huit ans. Dans cet intervalle il fit de bons musiciens de ses trois fils, Jean-Nicolas, Jean-Christophe, qui donna des leçons de musique à Erfurt, à Hambourg, à Rotterdam et enfin en Angleterre vers 1732, et Jean-Frédéric, qui mourut en 1731, à Mülhause, où il était organiste de l'église de Saint-Blaise. Il eut aussi un quatrième fils nommé Jean-Michel, qui mourut jeune.

Les ouvrages de Jean-Christophe Bach indiquent dans leur auteur un talent de premier ordre. Original dans ses mélodies, énergique et pénétrant par son harmonie, il est surtout remarquable dans ses compositions vocales. Les archives des Bach contiennent un chant de noces à douze voix, qu'il a écrit sur ses paroles : *Es erhub sich ein Streit*; c'est un morceau de la plus grande beauté; on n'y aperçoit pas l'embarras qui semble devoir résulter d'un si grand nombre de voix. Un autre motet, écrit en 1684, contient aussi des effets neufs qui lui appartiennent. Reichardt vit à Hambourg un morceau de musique d'église à cinq voix, de Jean-Christophe Bach, daté de 1676 : il n'en parlait qu'avec admiration. Les autres ouvrages qu'on cite de ce musicien remarquable sont : 1° Un motet à vingt-deux voix pour la fête de Saint-Michel. — 2° Un motet à huit voix en deux chœurs, écrit en 1672. (*Lieber Herr Gott, wecke uns auf*), qui se trouve en manuscrit à la Bibliothèque royale de Berlin. On trouve aussi dans la même bibliothèque : 3° Le motet à quatre voix *Ich lasse dich nicht.* — 4° Le motet à huit voix *Unsres Herzens Freude hat ein Ende.* — 5° Le motet à huit voix *Herr nun lassest du deinen Diener.* — 6° Le motet à cinq voix, avec basse continue, *Der Gereichte Obergleich.* — 7° Une sarabande pour clavecin, avec douze variations. — Enfin on connaît aussi de ce compositeur : 8° Un motet à quatre voix, composé en 1691. — 9° Un autre motet à quatre voix. — 10° Un solo d'alto, avec accompagnement d'un violon, basses de viole et basse continue. Le chant de noces à douze voix, et le chant à vingt-deux voix, dont il est parlé ci-dessus, étaient dans la collection de Ch. Ph. Em. Bach. (*Voy.* le catalogue de sa bibliothèque, page 84.)

Comme organiste, Jean-Christophe Bach était au rang des plus habiles. Ses doigts et sa tête avaient une si grande facilité à traiter l'harmonie pleine, qu'il ne jouait guère qu'à cinq parties réelles. Forkel (dans la vie de J.-S. Bach) dit qu'il a vu à Hambourg des pièces d'orgue de Jean-Christophe qui lui ont paru être des modèles de style et de force harmonique. E.-L. Gerber possédait huit morceaux du même compositeur qui consistaient en préludes variés et fugués pour des chorals. Au reste, on trouve en Allemagne un assez grand nombre de pièces qui portent le nom de Jean-Christophe Bach; mais il ne faut pas les attribuer légèrement à celui qui est l'objet de cet article; car beaucoup de membres de cette famille extraordinaire des Bach ont eu les mêmes prénoms : outre Jean-Christophe, fils de Christophe et frère jumeau de Jean-Ambroise, il y a eu : 1° *Jean-Christophe*, deuxième fils

de celui dont il s'agit ici; 2° *Jean-Christophe*, fils de Jean-Christophe, et petit-fils de Christophe (né en 1682, mort en 1737); 3° *Jean-Christophe*, fils de Jean-Ambroise, et frère aîné du fameux Jean-Sébastien; 4° *Jean-Christophe*, fils de Jean, et petit-fils de Hans (né en 1673, mort en 1727); 5° *Jean Christophe*, fils du frère aîné de Jean-Sébastien; 6° *Jean-Christophe*, deuxième fils de Jean-Sébastien; 7° et enfin *Jean-Christophe*, fils de Jean-Nicolas et petits-fils du célèbre Jean-Christophe, dont il vient d'être parlé. M. F. Naue a publié à Leipsick, chez Hofmeister, neuf motets en chœur, de Jean-Christophe et de Jean-Michel Bach. Ces motets, divisés en trois recueils, ont paru sous ce titre : *IX Motetten für Singechore*. Ils font partie d'une collection de musique d'église de différents temps et de divers peuples, qui avait été entreprise par l'éditeur.

BACH (JEAN-MICHEL), deuxième fils de Henri, et frère du précédent, fut organiste et greffier du bailliage de Amte-Gehren, dans la principauté de Schwarzbourg-Sondershaüsen, près de la forêt de Thuringe. Comme son frère Jean-Christophe, il fut excellent compositeur de musique d'église. Les archives des Bach contiennent divers motets de sa composition, dont voici l'indication : 1° Un motet à cinq voix sur le texte; *Ich weiss dass mein Erlœser* (Je sais que mon Sauveur, etc.). — 2° Un autre motet pour soprano, avec accompagnement de cinq instruments et orgue, sur ces paroles : *Ach, wie sehnlich wart ich*, etc. — 3° Un troisième motet à cinq voix, composé en 1699 sur ces paroles : *Das Blut Jesu* (Le sang de Jésus, etc.). — 4° *Auf! Lasst uns den Herren loben*, solo de contralto avec accompagnement de quatre instruments. — 5° *Nun hab ich überwunden*, motet à huit voix en deux chœurs, composé en 1679. — 6° *Herr, wenn ich nur dich habe*, etc., motet à cinq voix. Tous ces ouvrages se trouvaient dans la collection de Ch. Ph. Em. Bach (*Voy.* le Cat. de sa Biblioth. p. 84-85). E.-L. Gerber possédait soixante-douze préludes fugués pour les cantiques composés par Jean-Michel Bach; ils sont passés, depuis la mort de ce biographe, dans la bibliothèque de la *Société des amis de la musique*, à Vienne. Quelques motets de Jean-Michel Bach ont été publiés par M. Naue, dans le recueil dont il a été question dans l'article précédent. On ignore les dates précises de la naissance et de la mort de Jean-Michel Bach. Une de ses filles (Marie-Barbe) a été la première femme de Jean-Sébastien.

BACH (JEAN-AMBROISE), fils de Christophe, naquit à Eisenach en 1645, et succéda à son père dans la charge de musicien de cour et de ville au même lieu. Il avait un frère jumeau (Jean-Christophe), musicien de cour à Arnstadt, avec lequel il avait tant de ressemblance que leurs femmes ne pouvaient les distinguer que par la couleur des vêtements. Leur voix, leurs gestes, leur humeur, leur style en musique, tout était absolument semblable. Ils avaient l'un pour l'autre l'amitié la plus tendre. Si l'un des deux était malade, l'autre éprouvait bientôt le même mal; enfin ils moururent à très-peu d'intervalle l'un de l'autre. Ces deux frères excitèrent l'étonnement de tous ceux qui les connurent. Jean-Ambroise avait un talent distingué comme organiste; mais sa gloire la plus solide est d'avoir donné le jour à l'immortel Jean-Sébastien Bach. Charles-Philippe-Emmanuel Bach, son petit-fils, possédait son portrait peint à l'huile, haut de 3 pieds 2 pouces, large de 2 pieds 9 pouces; il fut vendu 30 marcs après la mort du possesseur.

Jean-Christophe Bach, qu'il ne faut pas confondre avec le fils aîné de Henri, et qui fut le troisième fils de Christophe, naquit en 1645 à Eisenach, et mourut à Arnstadt en 1694. Celui-ci fut un habile musicien dont il reste un air d'église à quatre voix, composé à Arnstadt en 1686, sur le texte : *Nun ist alles überwunden*, etc. (*Voy.* le Cat. de la Bibliot. de Ch. Ph. Em. Bach, p. 85.)

BACH (JEAN BERNARD), fils de Jean-Égide, naquit à Erfurt, le 23 novembre 1676. Il fut d'abord organiste de l'église des Négociants dans sa ville natale; de là il passa à Magdebourg, en 1699, pour y remplir les mêmes fonctions; enfin, en 1739, il succéda à Jean-Christophe Bach, dans la place de musicien de la cour et dans celle d'organiste de l'église Saint-Georges, à Eisenach. Il est mort dans cette ville, le 11 juin 1749. On a de lui d'excellents préludes pour des cantiques, et de bonnes ouvertures dans le style français de son temps. Ch. Ph. Em. Bach en possédait cinq dans les archives des Bach, dont une en *mi* bémol, une en *sol* majeur, deux en *sol* mineur, et une en *ré* majeur. Il ne faut pas confondre ce Jean-Bernard, avec un autre Jean-Bernard Bach, organiste à Ordruff, qui mourut en 1742, et qui était neveu de Jean-Sébastien, et fils de Jean-Christophe, frère aîné de ce célèbre compositeur. Adlung, dit de celui-ci que ses ouvrages sont en petit nombre, mais qu'ils sont excellents.

BACH (JEAN-CHRISTOPHE), fils aîné de Jean-Ambroise, naquit à Eisenach, et fut organiste à Ordruff, dans le duché de Saxe-Cobourg-Gotha. E. L. Gerber, qui l'appelle *Jean-Bernard*, dit qu'il mourut en 1742; c'est une erreur évidente; car Jean-Sébastien, son frère, né en 1685, perdit, par sa mort, l'asile qu'il avait chez lui, à

l'âge de quinze ans : ce fut donc en 1701 que Jean-Christophe Bach cessa de vivre. Son meilleur titre au souvenir des artistes est d'avoir été le premier maître de clavecin du grand homme qui est l'objet de l'article suivant. Son fils, Jean Bernard, né en 1700, et mort en 1742, qui lui succéda comme organiste à Ordruff, fut un compositeur de mérite.

BACH (JEAN-SÉBASTIEN), un des plus grands musiciens de l'Allemagne, et peut-être le plus grand de tous, naquit le 21 mars 1685 à Eisenach, où son père, Jean-Ambroise, était *musicien de cour et de ville*. Il était à peine âgé de dix ans quand il devint orphelin; privé de ressources, il fut obligé de chercher un asile auprès de son frère aîné, Jean-Christophe Bach, organiste à Ordruff, qui lui donna les premières leçons de clavecin. Son heureuse organisation pour la musique se manifesta bientôt, et la rapidité de ses progrès surpassa tout ce qu'on pouvait espérer. Ne trouvant pas dans la musique qu'on lui faisait étudier de difficultés qu'il ne pût vaincre en peu de temps, elle lui devint bientôt insuffisante. Les compositeurs les plus célèbres de ce temps-là, pour le clavecin, étaient Froberger, Fischer, J.-G. de Kerl, Pachelbel, Buxtehude, Brunhs, Bœhm, etc. Le jeune Bach avait remarqué certain livre qui contenait plusieurs pièces de ces auteurs et que son frère cachait avec soin; son instinct musical lui en avait révélé le mérite; mais, quelles que fussent ses instances auprès de son frère pour qu'il lui prêtât ce livre, elles furent toujours sans succès. Le désir de posséder ce trésor, devenu plus vif par le refus qu'il éprouvait, lui suggéra la pensée de chercher à se le procurer par la ruse. L'objet de ses souhaits ardents était renfermé dans une armoire, fermée seulement par une porte en treillis; les mains de l'enfant étaient assez petites pour passer à travers les mailles; il parvint à rouler le livre, qui était couvert seulement en papier, et à le tirer dehors. Bach résolut alors de le copier; mais ne pouvant y travailler que la nuit et n'ayant point de chandelle, il fut obligé de le faire à la clarté de la lune, et il s'écoula près de six mois avant que cette pénible tâche fût remplie. Enfin il était en possession de cette copie qui lui avait coûté tant de peine, et il commençait à en faire usage en secret, lorsque son frère s'en aperçut et la lui enleva sans pitié. Il ne put la recouvrer qu'à la mort de Jean-Christophe, qui arriva peu de temps après.

Jean-Sébastien, se voyant abandonné à lui-même, se rendit à Lunebourg avec un de ses camarades d'étude, nommé Erdmann, et tous deux s'engagèrent comme choristes à l'église de Saint-Michel de cette ville, et y suivirent le cours d'études du gymnase. Tourmenté du désir de se fortifier sur le clavecin et sur l'orgue, le jeune Bach recherchait avidement les occasions de voir et d'entendre tout ce qui pouvait hâter ses progrès dans son art. Plusieurs fois il fit le voyage de Hambourg pour y entendre le célèbre organiste J.-A. Reinke; il visita aussi la chapelle du duc de Celle, qui était composée, en grande partie, d'artistes français. De Lunebourg il se rendit à Weimar, où il devint musicien de la cour en 1703, à l'âge de dix-huit ans; mais l'ennui qu'il éprouvait d'être obligé de jouer du violon à l'orchestre, au lieu de toucher l'orgue, et le désir qu'il avait de cultiver son talent sur ce dernier instrument, lui firent quitter cette place dans l'année suivante, pour celle d'organiste de la nouvelle église d'Arnstadt.

L'aisance que lui procura ce nouvel emploi le mit en position d'acquérir les ouvrages des meilleurs organistes, et de les étudier sous le double rapport de la composition et de l'exécution. La proximité où il était alors de Lubeck le détermina à faire plusieurs fois à pied le voyage de cette ville, pour y entendre le fameux organiste Diétricht Buxtehude, dont il admirait les œuvres. Le jeu de ce grand artiste eut pour lui tant de charme qu'il se décida à passer secrètement trois mois à Lübeck pour y étudier sa manière. Déjà les talents de Bach étaient connus et le faisaient rechercher; plusieurs villes de la Saxe et du Palatinat se disputaient sa possession. En 1707, il accepta la place d'organiste de l'église de Saint-Blaise à Müllhausen; mais ayant fait un voyage à Weimar, l'année suivante, pour y jouer de l'orgue devant le duc régnant, son talent y causa tant d'admiration, que la place d'organiste de la cour lui fut offerte sur-le-champ. De tels succès, loin de diminuer en lui l'amour de l'étude et du travail, ne faisaient que l'accroître et que lui faire désirer d'atteindre plus près de la perfection. Outre ses études comme organiste, il avait entrepris de grands travaux pour acquérir de profondes connaissances dans l'harmonie, et il écrivait beaucoup, soit pour l'orgue, soit pour l'église.

Ses efforts furent récompensés en 1717 par sa nomination à la place de maître des concerts du duc de Weimar. Zachau, habile organiste à Halle et maître de Hændel, mourut vers cette époque : sa place fut offerte à Bach; il se fit entendre, pour justifier le choix qu'on avait fait de lui; mais, par des motifs qui ne sont point connus, il n'accepta pas cette place.

Jean-Sébastien Bach avait atteint sa trente-deuxième année : son talent était dans toute sa

force et l'Allemagne retentissait du bruit de ses succès, lorsque Louis Marchand, célèbre organiste français, alors exilé de Paris, arriva à Dresde et charma toute la cour d'Auguste, roi de Pologne, par son jeu brillant et léger. Le roi offrit à cet artiste des appointements considérables pour le déterminer à se fixer à Dresde; mais Volumier, maître des concerts de la cour, qui, vraisemblablement était jaloux de la faveur naissante de Marchand, et qui connaissait la supériorité de Bach, conçut le projet d'établir entre ces deux artistes une lutte dont le résultat devait être désavantageux à l'organiste français. Il invita donc Jean-Sébastien a se rendre à Dresde, et s'empressa de lui procurer l'occasion d'entendre Marchand en secret. Bach se rendit justice et proposa sur-le champ un défi à celui qu'on lui présentait comme si redoutable, s'engageant à improviser sur les thèmes que Marchand lui présenterait, à la condition que l'épreuve serait réciproque. Marchand accepta cette proposition, et le lieu du rendez-vous fut fixé, avec l'agrément du roi. Au jour convenu, une brillante société se réunit chez le comte Marshal, ministre d'État. Bach ne se fit pas attendre : il n'en fut pas de même de son antagoniste. Après un long délai, on envoya chez lui; et l'on apprit avec étonnement qu'il était parti le jour même, sans prendre congé de personne. Bach joua donc seul et, sur les thèmes qu'il avait entendu traiter par Marchand, improvisa longtemps avec une admirable fécondité d'idées et une perfection d'exécution qu'aucun autre ne possédait. Il fut comblé d'éloges; mais on dit qu'il ne reçut point un cadeau de cent louis que le roi lui avait destiné, sans qu'on ait pu jamais expliquer cette circonstance. Les biographes allemands, qui ne connaissent Marchand que par la réputation dont il a joui, s'étendent avec complaisance sur la gloire dont Bach se couvrit en cette occasion; mais on ne peut considérer le projet de mettre en parallèle l'organiste français avec ce grand musicien, que comme une insulte faite à celui-ci. Il se peut que Marchand ait eu ce qu'on appelle une exécution brillante, mais ses compositions sont misérables. On n'y trouve que des idées communes, une harmonie faible, lâche, incorrecte; son ignorance du style fugué est complète. Telle était son infériorité à l'égard de Bach qu'il n'est pas sûr, malgré sa fuite précipitée, qu'il l'ait bien sentie, et qu'il ait compris tout le danger de sa position.

Bach était revenu depuis peu à Weimar, quand le prince Léopold d'Anhalt-Cœthen, grand amateur de musique, lui offrit, en 1720, la place de maître de sa chapelle. Bach entra immédiatement en possession de cet emploi. Le long séjour de Jean-Sébastien dans cette résidence, et l'existence douce et calme qu'il y avait trouvée, furent favorables à ses études, ainsi qu'au besoin de produire des compositions de tout genre qui tourmentait incessamment son génie. Durant cette époque il fit un second voyage à Hambourg (vers 1722) pour y voir encore une fois Reinke, alors presque centenaire; il y toucha devant lui l'orgue de l'église de Sainte Catherine, et improvisa pendant plus d'une heure d'une manière si sublime sur le choral *An Wasserflüssen Babylons*, que le vieux Reinke lui dit avec attendrissement : *Je croyais que cet art était perdu, mais je vois que vous le faites revivre.*

A la mort de Kühnau, en 1733, Bach fut nommé directeur de musique à l'école de Saint-Thomas de Leipsick ; ce fut son dernier changement de position. Il garda cette place jusqu'à sa mort. Vers le même temps, le duc de Weissenfels le nomma maître honoraire de sa chapelle, et en 1736 il reçut le titre de compositeur du roi de Pologne, électeur de Saxe. Depuis sept ans il était à Leipsick, lorsque son deuxième fils, Charles-Philippe-Emmanuel, entra au service de Frédéric II, roi de Prusse. La réputation de Jean-Sébastien remplissait alors toute l'Allemagne; Frédéric exprima plusieurs fois le désir qu'il avait de le voir, et voulut que son fils l'engageât à venir à sa cour; mais Bach, alors accablé de travaux, ne donna pas d'abord beaucoup d'attention aux lettres de Charles-Philippe-Emmanuel. Enfin ces lettres devinrent si pressantes, qu'il se décida à faire ce voyage, et, en 1747, il se mit en route avec son fils aîné, Guillaume-Friedmann. Frédéric avait tous les soirs un concert où il jouait quelques morceaux sur la flûte : au moment où il allait commencer un concerto, un officier lui apporta, suivant l'usage, la liste des étrangers arrivés à Postdam dans la journée. Ayant jeté les yeux dessus, il se tourna vers les musiciens et s'écria : *Messieurs, le vieux Bach est ici.* Aussitôt la flûte fut mise de côté, et *le vieux Bach*, sans avoir pu quitter ses habits de voyage, fut conduit au palais. Le roi, ayant renoncé à son concert pour ce soir-là, proposa à Jean-Sébastien d'essayer les pianos de Silbermann qui se trouvaient dans plusieurs salles du palais; les musiciens le suivirent de chambre en chambre, et Bach improvisa sur chaque instrument qu'il rencontra. Enfin il pria Frédéric de lui donner un sujet de fugue : il le traita de manière à faire naître l'admiration parmi tous les musiciens qui étaient présents, quoiqu'il ne l'eût point préparé. Étonné de ce qu'il venait d'entendre, le roi lui demanda une fugue à six parties,

demande à laquelle Bach satisfit à l'instant sur un thème qu'il s'était choisi lui-même. Frédéric désirait juger de son talent d'organiste : le jour suivant Bach improvisa sur toutes les orgues de Potsdam, comme il avait joué la veille sur tous les pianos de Silbermann. Après son retour à Leipsick, il écrivit une fugue à trois parties sur le thème du roi, un *ricercare* à six, quelques canons avec l'inscription : *Thematis regii elaborationes canonicæ;* il y joignit un trio pour la flûte, le violon et la basse, et il dédia le tout à Frédéric, sous ce titre : *Musikalisches Opfer* (Offrande musicale).

Le voyage de Jean-Sébastien Bach à Berlin fut le dernier qu'il fit. L'ardeur qu'il portait au travail, et qui souvent, dans sa jeunesse, lui avait fait passer des nuits entières à l'étude, avait altéré sa vue; l'affaiblissement de cet organe augmenta beaucoup dans ses dernières années, et la cécité finit par devenir presque complète. Quelques amis qui avaient confiance dans l'habileté d'un oculiste anglais, arrivé récemment à Leipsick, le déterminèrent à tenter l'opération : elle manqua deux fois; et non-seulement Bach perdit entièrement la vue, mais sa constitution, jusqu'alors vigoureuse, fut altérée par les souffrances et le traitement qu'il lui fallut subir. Sa santé déclina pendant près d'un an, et, le 30 juillet 1750, il expira dans sa soixante-sixième année. Dix jours avant sa mort, il recouvra tout à coup l'usage de ses yeux. Il voyait distinctement et pouvait supporter la lumière du jour; mais, quelques heures après, il fut frappé d'une attaque d'apoplexie suivie d'une fièvre inflammatoire qui l'enleva en peu de temps à sa famille et au monde musical. Cet homme célèbre s'était marié deux fois. De sa première femme, fille de Jean-Michel Bach, il avait eu sept enfants, parmi lesquels deux fils, Guillaume-Friedmann et Charles-Philippe-Emmanuel, se montrèrent dignes d'un tel père. Sa seconde femme, bonne cantatrice, lui donna treize enfants, au nombre desquels étaient huit fils, dont le plus jeune, Jean-Chrétien, acquit de la célébrité comme compositeur dramatique. Jean-Sébastien Bach eut donc vingt enfants, à savoir, onze fils et neuf filles. Tous ses fils montrèrent d'heureuses dispositions pour la musique; tous furent musiciens de profession; mais quelques-uns seulement prirent un rang distingué dans leur art.

A des talents extraordinaires Bach unissait toutes les qualités sociales : bon père, bon époux, bon ami, il montrait pour tout ce qui l'entourait une bienveillance rare et une facilité de caractère toujours égale. Tout amateur de musique, quel que fût son pays, était bien reçu dans sa maison, où l'on exerçait l'hospitalité d'une manière noble et généreuse. Cependant il n'était pas riche, car, bien que ses emplois et le produit de ses leçons fussent lucratifs, sa famille était si nombreuse, qu'il ne pouvait faire d'économies. D'ailleurs, quoiqu'il jouît de l'estime et même de l'amitié de plusieurs princes, il ne songea jamais à en tirer parti pour sa fortune. Uniquement occupé du soin de perfectionner son talent, *ne chantant que pour les Muses et lui*, selon l'expression d'un ancien, il n'était pas propre à ces manœuvres dont la plupart des artistes savent maintenant si bien se servir pour leur avantage. Son talent prodigieux d'exécution aurait pu l'enrichir, s'il eût voulu voyager; mais il dédaignait les succès populaires comme les faveurs de la fortune; les éloges des connaisseurs avaient seuls droit de lui plaire, et il préférait à tout les douceurs d'une vie retirée et laborieuse. Malgré sa grande supériorité sur les autres musiciens, il était fort modeste. Quand on lui demandait comment il était parvenu à posséder son grand talent : « En travaillant beaucoup, disait-il; tous ceux qui voudront travailler de la même manière y parviendront comme moi. » Il semblait compter pour rien le génie extraordinaire dont la nature l'avait doué.

La renommée de Bach fut immense pendant sa vie; toutefois on peut affirmer aujourd'hui que ce grand homme n'a point été connu de ses contemporains. Ils avaient reconnu qu'il était le plus habile des organistes, le plus étonnant des improvisateurs, le plus savant des musiciens de l'Allemagne. Ses fugues étaient considérées par quelques artistes comme les plus belles qui eussent été écrites pour l'orgue ou pour le clavecin; ils y avaient distingué l'œuvre d'un génie profond et hardi dans un genre qui semble exclure l'invention : mais là se bornait la connaissance qu'on avait du talent de cet homme qui renfermait en lui-même tout un monde de musique. Sa musique d'orgue et de clavecin, objet de l'admiration universelle aujourd'hui, n'existait qu'en copies manuscrites dans les mains de quelques-uns de ses élèves, particulièrement de ses fils, Guillaume-Friedmann et Charles-Philippe-Emmanuel, de Kittel, Krebs, Kirnberger et quelques autres. Mais ces œuvres mêmes, bien qu'en grand nombre et toutes admirables, n'étaient que la minime partie des productions d'un génie original qui semble avoir été inépuisable. Sa vie calme et régulière avait favorisé son penchant au travail; son activité égalait son talent, et l'éloignement où il était des grandes villes le laissait, en quelque sorte, étranger aux variations de goût que l'art subissait de son temps. L'ori-

ginalité si puissante de ses compositions se conserva sans doute plus intacte par l'isolement où il se tint pendant sa laborieuse vie. Du reste, fort modeste, nonobstant sa grande valeur, il ne recherchait pas les applaudissements, ne travaillait que pour lui et quelques amis, et condamnait en quelque sorte à l'oubli les ouvrages qu'il produisait, et qui n'étaient entendus qu'au moment où il venait de les terminer, puis étaient rangés dans une armoire d'où ils ne sortaient plus. De là, l'ignorance où l'on fut longtemps de l'existence de ces œuvres sublimes. Après sa mort, il en resta quelques morceaux chez Breitkopf; ses fils Guillaume Friedmann et Charles-Philippe-Emmanuel en eurent beaucoup d'autres en partage; Kirnberger, alors au service de la princesse Amélie de Prusse, sœur de Frédéric II, en recueillit un grand nombre pour la bibliothèque musicale de cette princesse, et le reste se dispersa.

Les choses étaient en cet état, lorsqu'en 1788, Mozart, alors dans toute la force de son talent, et après avoir produit l'*Idoménée*, *les Noces de Figaro* et *Don Juan*, passa à Leipsick. Doles, alors directeur de musique à l'école Saint-Thomas, lui fit entendre à l'office du dimanche un motet ou cantate d'église composée par Bach qui produisit une si vive impression sur le grand artiste qu'il s'écria : *Grâces au ciel, voici du nouveau, et j'apprends ici quelque chose!* A peine rentré chez Doles, il demanda qu'on lui fît voir la partition de l'ouvrage qui lui avait causé tant d'émotion ; mais on ne la possédait pas, et l'on n'avait que les parties séparées. Mozart les disposa autour de lui sur des chaises et sur une table. Là, portant rapidement les yeux d'une partie à l'autre, il passa plusieurs heures dans la contemplation de ce *nouveau*, dont la création remontait peut-être au temps où Jean-Sébastien Bach était attaché au service du prince d'Anhalt-Cœthen, c'est-à-dire à quelque soixante ans de là. Cette anecdote fit du bruit, et la grande autorité de l'opinion de Mozart commença à fixer l'attention des artistes sur des productions si belles, presque oubliées jusqu'alors. Fasch, fondateur de l'académie de chant de Berlin, et son successeur Zelter, se mirent en quête de la musique religieuse de Bach, en rassemblèrent une quantité considérable, et firent exécuter avec soin quelques-unes des plus belles pièces qui firent éclater des transports d'enthousiasme. D'autre part, des amateurs zélés s'étaient mis en recherche de ces précieuses reliques; leurs soins sauvèrent de la destruction des chefs-d'œuvre qu'on commence seulement à connaître, et qui seront toujours des sujets d'étonnement et d'admiration pour les connaisseurs. De proche en proche, l'enthousiasme s'est communiqué en raison de la connaissance qu'on acquerrait du génie immortel de Bach. Dans ces derniers temps les éditions de ses œuvres se sont multipliées, et l'exécution, faite avec les soins nécessaires, de quelques-unes de ses grandes compositions, en a fait comprendre la valeur à des assemblées nombreuses.

Dans l'immense quantité de grands ouvrages sortis de sa plume, Bach semble avoir voulu laisser aux siècles futurs la preuve la plus éclatante de la puissance de son génie. La force du récitatif, dont on a fait honneur à Gluck, se montre à sa plus haute expression dans ses cantates d'église, et dans son Oratorio de *la Passion* d'après saint Matthieu. Les mélodies sont neuves, originales, expressives surtout, et supérieurement adaptées aux paroles. Jamais l'art de faire mouvoir un grand nombre de voix et d'instruments ne fut porté si loin, et ce qui frappe d'une admiration irrésistible, c'est que toute cette complication est évidemment conçue d'un seul jet. Les effets d'instrumentation sont si variés dans ces compositions, et sont si remarquables, qu'on a peine à comprendre comment Bach, qui longtemps a vécu dans de petites villes, et qui avait peu d'occasions d'étudier les instruments, a pu si bien les connaître, et devancer son siècle dans l'art et les employer.

Comme organiste et comme virtuose sur le clavecin, aucun de ceux qui l'avaient précédé et qui l'ont suivi ne l'ont égalé : ce qui le prouve, c'est que ses ouvrages, qui n'étaient pour lui que des badinages, présentent de si grandes difficultés que les plus habiles artistes ne les considèrent que comme des études pénibles qui leur coûtent beaucoup de travail, et qu'ils ne peuvent les jouer que dans des mouvements beaucoup plus lents que ceux où Bach les exécutait. Tous ses doigts, également agiles, se prêtaient aux combinaisons du doigter. Ses pieds même s'étaient accoutumés à des mouvements si rapides, qu'avec eux il jouait sur la pédale de l'orgue des difficultés que beaucoup d'autres n'auraient jouées qu'avec peine au moyen des mains. A ces qualités il joignit un goût exquis dans le mélange des registres de l'orgue et dans les effets qu'il savait en tirer. Quand il essayait un de ces instruments pour la première fois, il jugeait avec promptitude de ses qualités et de ses défauts, et savait éviter d'employer les jeux dont l'effet n'était pas satisfaisant. Son expérience et ses connaissances positives dans les détails de la construction d'un orgue le faisaient

souvent choisir comme arbitre pour la réception et la vérification des instruments de cette espèce nouvellement établis. Il en était de même pour l'admission des organistes aux places vacantes. Il portait dans ces examens l'attention la plus scrupuleuse et l'impartialité la plus sévère. Cette sévérité lui fit quelquefois des ennemis de ceux dont il blessait les intérêts ou l'amour-propre; mais, s'il était sans pitié pour la médiocrité, nul plus que lui n'était admirateur du véritable talent. Les ouvrages de tous les grands compositeurs étaient rassemblés chez lui, et il avait la plus haute estime pour Fux, Keiser, Caldara, Reinke, Hasse, les deux Graun, Telemann et Hændel. L'un des chagrins de sa vie fut de n'avoir pas vu ce dernier. Hændel fit trois voyages à Halle, sa ville natale, après qu'il se fut fixé en Angleterre; mais ces deux grands artistes ne purent parvenir à se réunir. Le premier voyage eut lieu en 1719; Bach était alors à Cœthen. Aussitôt qu'il fut informé de l'arrivée de Hændel, il partit pour se rendre auprès de lui; mais Hændel avait quitté Halle le même jour. La deuxième fois que cet homme célèbre retourna en Allemagne, Bach était malade à Leipsick; au troisième voyage de Hændel, en 1752, Bach n'était plus.

Les caractères distinctifs des compositions de Jean-Sébastien Bach sont une originalité soutenue, un style élevé, une teinte mélancolique, une mélodie quelquefois bizarre, mais sublime; une harmonie plus hardie que correcte, mais pleine d'effet. Souvent on dirait qu'il choisit à plaisir des thèmes ingrats ou baroques, qui inspirent d'abord plus d'étonnement que de plaisir; mais sa fertile imagination sait bientôt y introduire des ressources inattendues dont le charme s'empare de l'exécutant et de l'auditeur. Son caractère sérieux le portait au style grave et sévère; ses fonctions de maître de chapelle et d'organiste ne lui laissèrent d'ailleurs pas le temps d'en cultiver d'autre. Ses habitudes, son éducation musicale et sa vie retirée l'avaient rendu insensible au mérite de la musique dramatique; il avait si peu d'estime pour ce genre qu'au moment de partir pour la capitale de la Saxe, où il était toujours invité aux spectacles de la cour, il disait ordinairement à son fils aîné, Guillaume-Friedmann, compagnon habituel de ses voyages : *Allons entendre les chansonnettes de Dresde.* Il travaillait beaucoup ses ouvrages, y revenait souvent, et y faisait de nombreuses variantes : de là vient qu'il n'est pas rare d'en trouver des copies fort différentes. Sa fécondité était prodigieuse; aussi le nombre de ses ouvrages est-il immense. Il est même douteux qu'aucun musicien ait écrit autant que lui. La récapitulation de ses œuvres de musique d'église dont l'existence a été signalée dans quelques grandes collections et chez plusieurs amateurs, ou dont quelques-unes ont été déjà publiées, a donné le nombre prodigieux de *deux cent cinquante-trois grandes cantates religieuses*, composées chacune de quatre ou cinq morceaux, quatuors, chœurs, airs, duos et récitatifs, avec des chorals à quatre parties et toutes instrumentées; sept messes à quatre voix et orchestre en *la*, en *sol*, en *ré* mineur, en *fa*, en *sol* mineur, en *si* mineur, en *ré* majeur; le catalogue de la Bibliothèque royale de Berlin indique aussi une messe (en *si* mineur) à cinq voix, six instruments et basse continue, et M. Hilgenfeldt (*Johann-Sebastian Bach's Leben, Wirken und Werke*, p. 116) dit qu'il en existe deux autres à cinq voix et grand orchestre dans la bibliothèque du Gymnase de Joachimsthal, dans la même ville. Deux messes à huit voix réelles, quatre de *ripieno* et deux orchestres, la première en *ut*, l'autre en *fa*; plusieurs *Kyrie*, *Credo* et *Sanctus* à quatre voix avec ou sans orchestre; trois *Magnificat*, le premier, en *ré* majeur, à cinq voix, deux violons, viole, deux flûtes, deux hautbois, trois trompettes, timbales et orgue, qui est à la Bibliothèque royale de Berlin; le second, en *mi* bémol, à cinq voix, deux violons, viole, deux flûtes, deux hautbois, trois trompettes et timbales; le troisième et dernier, à huit voix réelles, deux violons, viole, trois trompettes et timbales, dont le manuscrit est à la Bibliothèque de Berlin.

Le nombre de motets produits par la verve inépuisable du grand artiste est considérable; peut-être ne connaît-on pas tout ce qu'il a produit en ce genre. M. Hilgenfeldt n'en compte que dix-sept (p. 111 et 112), dont sept à huit voix, mais il en existe trois autres à quatre voix dans le fonds Poelchau de la Bibliothèque royale de Berlin, que M. J. P. Schmidt a publiés chez Trautwein, dans la même ville; l'auteur de cette biographie en possède un à cinq voix (*Ist Gott für uns*); enfin on doit considérer comme de véritables motets le chœur à quatre voix et basse continue *Aus tiefer Nothschrei ich;* le chœur à quatre voix et orchestre (en *sol* mineur) *Christe du Lamm Gottes*, de la main de Ch. Phil. Emm. Bach; le chœur : *Herr deine Augen'schen nach dem Glauben*, à quatre voix et instruments, copié de la main de Schwenke de Hambourg, et le chœur *Sehet welch eine Liebe hat uns*, à quatre voix et basse continue, qui sont dans le fonds de Poelchau, à la Bibliothèque royale de Berlin.

On connaît de Bach plusieurs psaumes complets. On a publié le cent dix-septième à Leipsick,

chez Breitkopf et Haertel, d'après le manuscrit original de l'auteur. Le cent quarante-neuvième a paru à Berlin, chez Trautwein, et le manuscrit original du cent quarante-huitième est à la Bibliothèque royale de Berlin.

Au nombre des compositions les plus importantes de cet homme extraordinaire sont ses oratorios, et surtout celui de *la Passion*, d'après St-Mathieu. Le premier de ces ouvrages est une grande cantate pour les fêtes de Noël (*Oratorium tempore Nativitatis Christi*), divisée en six parties, avec accompagnement d'orchestre. Le deuxième est l'oratorio des fêtes de Pâques, avec orchestre. Puis vient l'*Oratorio de l'Ascension*, idem. *La Passion*, d'après Saint-Mathieu, est une sublime inspiration, une conception colossale, écrite à deux chœurs et deux orchestres, avec des récitatifs, des airs, des chœurs et des chorals harmonisés, où les idées les plus neuves, les plus hardies, les combinaisons les plus compliquées, les effets les plus inattendus se succèdent sans interruption dans une partition énorme. Une autre *Passion*, d'après St-Jean, beaucoup moins développée, a été écrite par J. S. Bach, vraisemblablement à une époque où son talent n'avait pas encore acquis toute sa maturité; car l'examen de la partition n'y fait pas découvrir l'abondance de traits de génie qui brillent dans ses autres ouvrages.

Parmi les manuscrits rassemblés dans diverses collections, on trouve aussi des cantates pour des anniversaires de naissance de différents princes, ou pour des réjouissances publiques; des drames apologétiques ou mythologiques pour des fêtes, tels que *Le Combat* (musical) d'*Apollon et Pan*; *Éole, Pallas et Pomone*; *Honneur à la reine*, cantates comiques, cantate de noces (*O holder Tag!*), cantate pour la fête de la Réformation (écrite en 1717); musique funèbre pour les obsèques d'une princesse de Saxe, composée en 1727; enfin, un très-grand nombre de chorals harmonisés pour les voix, ou combinés avec l'instrumentation. Les collections les plus considérables qu'on connaisse aujourd'hui des ouvrages manuscrits de Bach sont : 1° celle qu'on trouve dans la bibliothèque de l'Académie de chant (*Singakademie*) à Berlin; 2° celle de la Bibliothèque royale de la même ville; 3° la collection du Gymnase de Joachimsthal, également à Berlin. Poelchau, grand amateur de musique, avait acheté une partie des œuvres de Bach qui se trouvaient chez son fils Charles-Philippe-Emmanuel, et la collection de ce musicophile a passé dans la Bibliothèque royale de Berlin; cependant beaucoup d'autres ouvrages ont été acquis par d'autres amateurs à la vente de la bibliothèque de Charles-Philippe-Emmanuel Bach; car il existait dans cette bibliothèque soixante-dix cantates d'église, dont on ne trouve qu'une partie à la Bibliothèque de Berlin.

Tels sont les trésors qui, pendant un siècle environ, ont été inconnus au monde musical, et que des hommes d'élite s'efforcent aujourd'hui de produire à la lumière. Zelter, à qui l'institution de l'Académie de chant offrait des moyens d'exécution suffisants, fut un des premiers qui entreprirent de faire connaître cette musique d'église de Bach, si différente du style de tous les autres maîtres. Son élève, Mendelssohn, se passionna aussi pour ces mêmes œuvres, et ne contribua pas peu à leur donner de la vogue. Ce fut lui qui, en diverses circonstances, fit entendre dans différentes exécutions solennelles, le grand oratorio de *la Passion* et l'admirable messe en *si* mineur. Lui-même se ressentit de l'étude qu'il avait faite de ces choses, car le *Paulus* et l'*Elias* offrent quelques réminiscences de leurs formes. Après lui, Mosewius, directeur de musique et professeur à l'université de Breslau et à l'Institut académique de musique d'église de la même ville, donna une impulsion nouvelle à la curiosité des amis dévoués de l'art par l'écrit qu'il publia en 1845, sous le titre de *Jean Sébastien Bach dans ses cantates d'église et dans ses chants de chœur*. Enfin, à l'occasion de l'anniversaire séculaire de la mort de Bach, une société s'est formée en 1850 pour la publication d'une édition complète, imprimée avec luxe, de toutes les œuvres de Bach. Le manifeste en fut publié le 1[er] novembre de la même année, et l'on ouvrit, non une souscription proprement dite, mais une association entre tous les artistes et amateurs de musique pour la fondation de ce tardif monument élevé à la gloire d'un des plus puissants génies qui aient brillé dans l'art. L'exécution de cette généreuse entreprise est en tout digne de sa conception.

D'autres entreprises s'étaient déjà formées au commencement du dix-neuvième siècle, et dans la suite, pour la publication des œuvres instrumentales de Bach, dont quelques-unes seulement avaient paru séparément. La première fut celle que Schicht (*voy.* ce nom) fit conjointement avec le savant Forkel pour une édition des œuvres de clavecin de ce grand homme, laquelle fut publiée chez Kühnel, à Leipsick. Bien qu'incomplète, cette collection fut considérée comme un trésor par les connaisseurs. Elle reproduisait quelques collections d'exercices ainsi que le célèbre recueil de quarante-huit fugues et préludes connu sous le nom de *Clavecin bien tempéré*, lequel avait été déjà publié auparavant, et l'on y trouvait

en outre six admirables sonates pour clavecin et violon, qui, dans les manuscrits possédés par Ch. Ph. Em. Bach, portent le nom de *Trios*; le fameux air avec trente variations, prodige de facture et d'imagination; les petites suites appelées *Suites françaises*, les six grandes suites, dites *Suites anglaises*, et le recueil des quinze inventions ou pièces de différents caractères à trois parties. Quelques années après la publication de Kühnel, parut celle de Naegeli, à Zurich, qui ne différait de la première que par l'addition de l'*Art de la fugue à quatre parties*, ouvrage de Bach non achevé, dont une édition gravée avait été publiée par ses fils, avec une préface de Marpurg, en 1752 et plus tard à Paris, chez Pleyel. A cette différence près, l'édition de Naegeli n'est pas plus complète que celle de son prédécesseur. Vers 1835 un comité d'artistes s'est constitué pour la publication d'une nouvelle édition des œuvres de Bach pour le clavecin, corrigée sur les manuscrits originaux avec le doigter et les mouvements du métronome pris dans la tradition la plus authentique. Charles Czerny a été un des éditeurs de cette collection, qui paraît chez Péters à Leipsick. Elle contient des choses importantes qui ne se trouvent pas dans les éditions antérieures.

Les concertos de Bach, restés inédits jusque vers 1836, ont trouvé un éditeur intelligent dans M. Dehn, conservateur de la partie musicale de la Bibliothèque royale de Berlin, qui, s'unissant au comité d'artistes dont il vient d'être parlé, a publié, non-seulement les compositions de ce genre dont il existait des copies manuscrites dans les mains de quelques artistes, mais plusieurs autres inconnues, et tirées du trésor musical de toutes les productions de Bach que renferme le dépôt qui était confié à sa garde.

La musique d'orgue, cette gloire immortelle de Bach, fut comme on l'a dit précédemment, longtemps renfermée dans les manuscrits qui restèrent entre les mains de l'artiste, ou dans celles de ses enfants et de ses élèves. A l'exception de six chorals variés et fugués pour deux claviers et pédale, qui avaient été publiés à Leipsick en 1760, dix ans après la mort de l'auteur, on n'en avait rien fait paraître; mais après la visite de Mozart à Leipsick, on s'occupa sérieusement de ces chefs-d'œuvre trop peu connus, et la célèbre maison Breitkopf et Haertel publia les admirables préludes pour des chorals (*Choral-Vorspiele*) en quatre suites, dans les premières années du siècle présent. Dans le même temps parurent chez Kühnel plusieurs fantaisies et fugues avec pédale obligée. Naegeli publia, sous le titre d'*Ecole d'orgue pratique*, six sonates pour deux claviers et pédale, qui furent reproduites à Vienne avec le titre de *Trios*. Hofmeister fit paraître à Vienne et à Leipsick un intéressant recueil sous le titre d'*Exercices*, lequel renferme des préludes, des fugues et des chorals variés avec pédale; des fugues et des préludes séparés parurent chez la plupart des éditeurs à Leipsick, à Berlin, à Hambourg; enfin, M. Marx, professeur de musique à l'université de Berlin, publia neuf magnifiques préludes suivis d'autant de fugues, pour deux claviers et pédale; et M. Kœrner, éditeur à Erfurt, mit également au jour un grand nombre de pièces publiées dans d'autres recueils ou connues seulement des organistes de l'Allemagne. Une des plus belles pièces de ce genre est la fameuse *Passacaglia*, qui exige la plus rare habileté d'exécution pour être rendue dans son mouvement et dans son caractère. Une association s'est aussi formée vers 1839 pour la publication des œuvres complètes de Bach pour l'orgue. Les éditeurs sont Griepenkerl, amateur passionné de musique et savant auteur d'un bon traité d'esthétique, et M. Roitzsch, amateur distingué. Il a paru huit volumes de cette collection, chez Péters, à Leipsick. La mort de Griepenkerl, en 1849, a suspendu un moment l'entreprise; mais elle est maintenant achevée.

Bach ne fut pas seulement un homme de génie et le plus grand musicien de son temps; il eut aussi le talent d'enseigner, avec une incontestable supériorité, la composition et l'art de jouer du clavecin et de l'orgue. La nature compliquée des ouvrages pour ces deux instruments, toujours écrits à trois, quatre ou cinq parties, l'avait obligé à inventer un doigter particulier, qui fut connu longtemps en Allemagne sous le nom de *doigter de Bach*, mais qu'on peut désigner d'une manière plus significative par le nom de *doigter de substitution*, parce que, dans la musique à laquelle il s'applique, un doigt prend souvent la place qu'occupait un autre pour tenir le son pendant que l'autre doigt, devenu libre, agit dans l'exécution. Les plus anciens élèves dont il forma le talent furent Jean-Martin Schubert, qui devint musicien de chambre et organiste du duc de Weimar et mourut à l'âge de trente-et-un ans; Jean-Tobie Krebs, un des plus grands organistes de l'Allemagne; et Jean-Gaspard Vogler, né dans le Hanovre, et qui succéda à Schubert dans ses places à la cour de Weimar; puis, en première ligne se présentent ses deux illustres fils, Guillaume-Friedmann et Charles-Philippe-Emmanuel, dont les notices suivent celle-ci; puis Homilius, artiste distingué, directeur de musique des églises principales de Dresde et *cantor* de l'École de la Croix, dans cette ville; Jean Louis Krebs, fils de Jean-Tobie, organiste du château à Zeits, ensuite à la cour de Gotha; Jean-Frédéric Doles, d'abord

cantor à Freiberg, et après la mort de Harrer, un des successeurs de Jean-Sébastien Bach à l'École Saint-Thomas; Altnikol, organiste à Naumbourg; l'excellent organiste et compositeur Fischer, qui fut le maître de Vierling; Jean-Frédéric Agricola, compositeur de la cour de Prusse, théoricien et critique distingué; Kirnberger, artiste de grand mérite comme compositeur et comme théoricien, qui a compté parmi ses élèves Fasch, J. P. A. Schültz et Zelter; Goldberg, compositeur au service du comte de Brühl, à Dresde; Charles-Frédéric-Abel, le célèbre joueur de basse de viole et compositeur; Jean-Gottfried Müthel, grand organiste et compositeur; et enfin Kittel, qui n'était âgé que de dix-huit ans quand il perdit son maître, mais qui avait si bien profité de ses leçons, qu'il fut organiste de premier ordre. De son école sont sortis Haessler, Umbreit, M. G. Fischer, et Rinck.

Les ouvrages de Jean-Sébastien-Bach publiés jusqu'à ce jour sont : I. Musique religieuse : 1 *Missa a quattro voci, 2 violini, viola, 2 flauti ed organo*, n° 1, en *la* majeur; Bonn, Simrock. — 2° *Missa a quattro voci, viola, flauti, trombe ed organo*, n° 2, en *sol* majeur; ibid. Pœlchau fut l'éditeur de ces deux ouvrages. — 3° Messe à quatre voix, avec accompagnement de deux violons, deux flûtes, contrebasse et basse continue pour l'orgue, en *la*; Berlin, Trautwein. — 4° Grande messe (en si mineur) à quatre voix et orchestre; Zurich, Naegeli. Autre édition, Bonn, Simrock. Cet ouvrage est un des chefs-d'œuvre de son illustre auteur. Ch. Ph. Ém. Bach a ajouté une introduction au *Credo* de cette messe. — 5° *Missa a otto voci reali e 4 di ripieno, coll' accomp. di due orchestre* (en *ut*); Leipsick, Breitkopf et Haertel. — 6° *Magnificat* à 5 voix, 2 violons, viole, 2 flûtes, 2 hautbois, 3 trombes, timbales et basse continue pour l'orgue (en *mi* bémol); Bonn, Simrock. Pœlchau a été l'éditeur de cet ouvrage. — 7° *Joh. Seb. Bach's Motetten in Partitur* (Motets de Jean-Séb. Bach en partition), 1re et 2e suites, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. Cette collection, formant 98 pages in-fol. renferme ses six motets à 8 voix sans accompagnement : *Singet dem Herrn ein neues Lied; Fürchte dich nicht, etc.; Ich Lasse dich nicht; Komm, Jesu, komm, etc.; Jesu! meine Freude, etc.; Der Geist hilft unsrer Schwachheit, etc.* Ces motets renferment de très-belles choses; le quatrième, particulièrement, est très-remarquable par l'art avec lequel Bach fait dialoguer les deux chœurs. Schicht (*voy.* ce nom) a été l'éditeur de ce recueil. M Hilgenfeldt assure que le troisième motet (*Ich lasse dich nicht*) n'est pas l'ouvrage de Jean-Sébastien Bach, mais bien de Jean-Christophe Bach d'Arnstadt (voyez *Johann Sebastian Bach's Leben, Wirken und Werke*, p. 112). — 8° Motet à 8 voix en partition (*Lob, Ehre und Weisheit*); ibid. — 9° *Motet altemand à huit voix*, avec basse continue, en partition, sur le texte : *Jauchzet dem Herrn alle Welt*; Leipsick, Kollmann. J. P. Doering a été l'éditeur de ce morceau. — 10° Le 117e psaume à quatre voix et orchestre, en partition; Leipsick, Breitkopf. — 11°. Le 149e psaume à huit voix en deux chœurs; Berlin, Trautwein. Simrock, de Bonn, en a donné une autre édition. — 12° Cantate à quatre voix et orchestre sur le texte : *Ein' feste Burg ist unser Gott*; Leipsick, Breitkopf. — 13° *Litanies à quatre voix*, en partition; Bonn, Simrock. — 14° *Motet à quatre voix*, sur le texte : *Herr, deine Augen*; ibid. — 15° Motet à quatre voix : *Ihr werdet weinen. Ibid.* — 16° Autre motet à quatre voix : *Du Hirte Israël*; ibid. — 17° Motet à quatre voix : *Herr, gehe nicht in's Gericht.* — 18° *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit*; ibid. Ces six derniers ouvrages ont été publiés en deux livraisons sous le titre suivant : *Joh. Seb. Bach's Kirchenmusick zu 4 Singstimmen* (Musique d'église de Jean-Sébastien Bach à quatre voix. — 19° *Grosse Passions musik nach dem Evangelium Matthei* (*La Passion*, d'après l'évangile de saint Mathieu, pour deux chœurs et deux orchestres); Berlin, Schlesinger. L'une des plus vastes conceptions musicales qui aient vu le jour est, sans nul doute, cet ouvrage, qui est resté inconnu pendant près d'un siècle après que Bach l'eut composé. On ne peut considérer sans la plus vive admiration l'introduction, dans le style fugué, où deux chœurs à quatre voix et deux orchestres se meuvent avec élégance et facilité dans des formes scientifiques et compliquées, pendant qu'un troisième chœur de voix de soprani fait entendre un choral à l'unisson d'un mouvement large et simple. La manière dramatique et neuve dont Bach a su employer le chœur comme interlocuteur n'est pas moins digne de remarque. Le récitatif est d'une rare beauté de déclamation; les mélodies sont d'une mélancolie pénétrante, remplies de nouveautés et de hardiesses; enfin, l'instrumentation offre des combinaisons variées qui prouvent que Bach avait mieux compris les ressources des instruments qu'aucun autre compositeur. — 20° *Passionsmusik nach dem Evangelium Johannis* (*La Passion*, d'après l'évangile de saint Jean, pour quatre voix et orchestre); Berlin, Trautwein, 1831, in-fol. Cet ouvrage est très-inférieur au précédent. — 21° *Kirchengesænge für Solo und Chorstimmen mit Instrumental begleitung* (Chants d'église pour voix seule et chœur avec accompagnement instrumental). Par-

tition avec accompagnement de piano par J. P. Schmidt; Berlin, Trautwein. Ce recueil contient trois motets, le premier pour le dimanche de Septuagésime, le second pour le dimanche des Rameaux, et le dernier pour le premier dimanche après la Trinité. — 22° Offertoire (*Da pacem nobis*), pour quatre voix et petit orchestre, en partition; Vienne, Diabelli. — 23° Le motet *Jesus richte meine Beginnen*, à 4 voix, 2 violons, deux hautbois, 2 cors, et basse continue pour l'orgue, en partition, dans le troisième volume du livre de M. de Winterfeld intitulé : *Der evangetische Kirchengesang, etc.*, pages 121-127 des exemples de musique. — 24° Cantate pour le 15e dimanche après la Trinité, *Worum betrübst du dich mein Herz* (Pourquoi affliges-tu mon cœur?), à 4 voix, 2 violons, viole, 2 hautbois et basse continue pour l'orgue, *ibid.* p. 145-171. — 25° Cantate pour le 27e dimanche après la Trinité, *Wochet auf ruft uns die Stimme, etc.*, à 4 voix, 2 violons, viole, 2 hautbois, taille de hautbois, et basse continue pour l'orgue, *ibid.* p. 172-218. Admirable composition où la puissance du génie se fait sentir depuis le commencement jusqu'à la fin. — 26° Cantate pour la 2e férie de la Pentecôte, *Also hot Gott die Welt-geliebt*, à 4 voix, 2 violons, viole, 3 hautbois et basse continue pour l'orgue, *Ibid.* p. 230-261. — 27° *Johann Sebastian Bach's Werke* (Œuvres de Jean-Sébastien Bach), publiées par l'association dite *Bach-Gesellschaft zu Leipsick*, à Leipsick, chez Breitkopf et Haertel, in-fol., gravées et imprimées avec luxe, et ornées d'un beau portrait, gravé par Lichting, d'après l'original peint par Haussmann que possédait Charles-Philippe-Emmanuel Bach. Au moment où ceci est écrit (1858), huit volumes de cette intéressante collection ont paru : ils contiennent des cantates religieuses qui sont autant d'œuvres de premier ordre, aussi remarquables par la nouveauté des idées que par la forme, la messe en *si* mineur, l'oratorio de la *Passion*, celui de Noël, et un volume de musique d'orgue.

II. Chant Choral. *Joh. Seb. Bach's vierstimmige Choralgesænge, gesammelt von C. P. E. Bach* (chants à quatre voix de Jean-Sébastien Bach, recueillis par C. P. E. Bach). 1re Partie; Berlin, 1765, in fol. obl. de 50 pages. 2e partie; ibid. 1769, in-fol. de 54 pages. Cette édition est la première de ce recueil. Kirnberger, élève de Bach, ayant recueilli d'autres chants de même genre, harmonisés par son maître, se proposait vraisemblablement d'en publier une nouvelle édition; mais il ne donna pas de suite à ce projet, et ses matériaux passèrent dans les mains de Charles-Philippe-Emmanuel Bach, qui donna une deuxième édition en quatre parties in-4°, dont la première parut chez Jean-Gottlieb-Emmanuel Breitkopf, à Leipsick, en 1784, et la quatrième en 1787, avec une préface de l'éditeur. Cette deuxième édition, qui a pour titre comme la première, *Joh. Seb. Bach's Vierstimmige Choral-Gesænge*, contient 371 chorals. En 1832, M. Ch. Ferd. Becker (*voy.* ce nom) a publié une troisième édition du même recueil avec une préface nouvelle, sous ce titre : 371 *vierstimminge Choralgesænge von Johann Sebastian Bach*, Leipsick, Breitkopf et Haertel. Cette édition, peu satisfaisante par sa disposition et par ses nombreuses négligences, a été l'objet de critiques assez sévères en Allemagne. Quelque temps après cette publication, M. Becker fit paraître, comme supplément a son édition, 69 chorals avec la basse chiffrée (69 *Chorœle mit bezifftertem Bass, etc.*); *ibid.* Sensible sans doute aux critiques dont son travail avait été l'objet, le même artiste publia une autre édition des chants chorals de Bach, à laquelle il donna une disposition nouvelle, sous ce titre : *Johann Sebastian Bach's Vierstimmige Kirchengesænge, geordnet und mit einem Vorworte begleitet von C. F. Becker*; Leipsick, Robert Friese, 1843, in-4°. Cette édition est ornée du portrait de Bach. Elle n'a pas été à l'abri de toute critique. On a reproché particulièrement à l'éditeur d'avoir mal à propos transposé quelques-uns des chorals, et d'y avoir introduit des chants qui n'ont pas été harmonisés par Bach, et qui même ont été publiés avant sa naissance. On est redevable an savant, exact et soigneux M. Louis Erk (*voy.* ce nom) d'une excellente édition des chants chorals et airs spirituels de Bach, dont la première partie a paru à Leipsick, chez C. F. Péters, en 1850, sous ce titre : *Johann Sebastian Bach's mehrstimmige Choralgesænge und geistliche Arien, etc.* Pour cette édition, M. Erk a puisé aux sources authentiques et originales. Il indique les éditions d'où Bach a tiré les mélodies qu'il a harmonisées, et les accompagne de leurs textes primitifs. La première partie contient 150 chants, dont 22 n'avaient jamais été publiés. Quelques-uns sont accompagnés de l'instrumentation que Bach leur a donnée dans ses cantates, et les numéros 149 et 150 offrent la mélodie chorale accompagnée des trois autres voix en style fugué avec basse continue. Une table analytique des sources où l'auteur a puisé chaque chant termine le volume. En général, ces sources sont les manuscrits des cantates de Bach, le *Musicalisches Gesong-Buch* de George Christian Schmelli (Leipsick, 1736, in-8°), et le petit livre d'orgue et de clavecin écrit par Bach, en 1725, pour sa seconde femme,

Anne Madeleine, dont le manuscrit est intitulé : *Clavier-Büchlein der Anna-Magdelena Baehin*. Ce manuscrit est l'original de la main de Bach.

III. Musique vocale mondaine. De toutes les compositions vocales de Bach écrites pour des fêtes de cour, des anniversaires de naissances, des mariages, ou des avénements de princes, ou enfin pour des amis de l'artiste, on n'a publié jusqu'à ce jour que deux cantates comiques, dont la première est sur un sujet villageois, pour soprano et basse, avec 2 violons, alto, une flûte, un cor, et basse continue pour le clavecin; la deuxième a pour titre : *Schlendrian et sa fille la petite Lisette*, pour soprano, ténor, et basse avec 2 violons, alto, flûte et basse continue. M. Dehn (*voy.* ce nom) est éditeur de ces deux pièces, dont la première a paru à Leipsick, chez Klemm, et l'autre à Berlin, chez G. Crantz, en 1837.

IV. Musique pour clavecin seul ou accompagné. 1° *Clavierübungen, bestehend in Præludien, Allemanden, etc.* (Exercices pour le clavecin, consistant en préludes, allemandes, courantes, sarabandes, gigues, menuets, etc.), œuvre premier, gravé sur cuivre; Leipsick, 1728-1731, six suites in-fol. obl. — 2° *Zweiter Theil der Clavierübungen, bestehend in einem Concerto nach Italiænischem gusto und einer Ouverture nach franzoesischer Art, vor ein Clavicymbel mit zweyen Manualen, etc.* (Deuxième partie des Exercices pour le clavecin consistant en un concerto dans le goût italien et une ouverture dans la manière française, pour un clavecin à deux claviers), publiés par Christ. Weigl, à Nuremberg, 1735. — 3° *Clavierübungen, bestehend in verschiedenen Vorspielen über die Catechismus und andere Gesænge vor die Orgel, Dritter Theil* (Exercices de clavecin, consistant en différents préludes sur le catéchisme et autres chants pour l'orgue, etc.; troisième partie); à Leipsick, chez l'auteur, 1739. Cet ouvrage appartient plutôt à la catégorie des pièces d'orgue, qu'à la musique de clavecin. Il fut gravé sur des planches de cuivre par Bach lui-même et par ses fils. — 4° *Clavierübungen, etc.* (Exercices pour le clavecin ou air avec plusieurs variations). Cette quatrième partie des exercices, publiée d'abord pour Balthazar Schmid, à Nuremberg, en 1742, puis par J. Schübler, à Celle, en Thuringe, a été réimprimée à Zurich, chez Nægeli, et dans toutes les éditions postérieures, sous ce titre : *Air avec trente variations*. Les ressources immenses du génie de Bach se retrouvent dans cet air varié. La plupart des variations sont en canons à divers intervalles; on y trouve des recherches d'harmonie des plus compliquées, et une abondance de motifs qui dénotent l'imagination la plus féconde. — 5° *Das wohltemperirte Clavier* (*Le Clavecin bien tempéré*, consistant en quarante-huit préludes et autant de fugues dans tous les tons majeurs et mineurs), collection souvent réimprimée à Leipsick, à Zurich, à Offenbach, à Paris, etc. Quoique rempli d'incorrections et de bizarreries, cet ouvrage n'en est pas moins une des plus étonnantes productions musicales du dix-huitième siècle. Les préludes sont tous excellents; quant aux fugues, malgré les défauts qui viennent d'être signalés, on y trouve une abondance d'idées peu communes, des modulations inattendues et d'un grand effet, et, ce que Bach seul a su faire, les fugues à trois ou quatre parties conservent le même nombre jusqu'à la fin, quels que soient les obstacles du doigter. Cet ouvrage a été longtemps le seul de Bach qui fût généralement connu en France. — 6° *Musikalisches Opfer* (Offrande musicale, dédiée à Frédéric II, roi de Prusse, contenant une fugue à trois, un *ricercare* à six, plusieurs canons, et un trio pour flûte, violon et basse; le tout sur un thème choisi par le roi); Leipsick, 1747, in-fol. D'autres éditions postérieures ont paru à Leipsick, chez Breitkopf et Haertel, en 1831, et chez Nægeli, à Zurick. — 7° *Six sonates pour le clavecin avec accompagnement de violon obligé*; Zurich, Nægeli, 1800, in-fol.; composition d'un style sévère, mais admirable sous tous les rapports. Les sonates sont en général dans le genre fugué; mais Bach a su jeter un si grand nombre d'idées profondes et neuves au milieu du travail scientifique, que ces fugues n'ont rien de la sécheresse du genre. Les adagios sont remplis de mélancolie; l'un d'eux, surtout, en *si* mineur, est d'un effet irrésistible. Les autres productions de Bach pour le clavecin et le clavicorde étaient restées inédites jusqu'à sa mort, et même environ soixante ans après, lorsque Kühnel, éditeur de musique à Leipsick, entreprit d'en donner une édition complète dont il a paru plusieurs cahiers, mais qui n'a pas été achevée. Voici la liste de ce qui en a paru : 1° *Toccate.* — 2° *Quinze inventions ou petites pièces.* — 3° *Quinze symphonies à trois parties*; — 4° *Exercices pour le clavecin*, œuvre premier, six suites. — 5° *Fantaisie chromatique.* — 6° *Six petits préludes pour les commençants;* 7° *Fantaisie*, n° 1. — 8° *Six suites pour le clavecin, appelées les petites suites françaises*, nos 1—6. — 9° *Aria con variazioni.* — 10° *Le clavecin bien tempéré.* — 11° *Grandes suites, dites suites anglaises*, contenant des pièces de différents genres. Ces œuvres ont été reproduites en tout ou en partie dans d'autres éditions à Francfort; à Offenbach, chez André; à Berlin, Trautwein; ibid. Schlesinger

à Zurick, Nægeli. Celui ci y a ajouté : — 12° *L'art de la fugue* à quatre parties. Cet ouvrage avait été gravé sur cuivre en grande partie par J. S. Bach et ses fils, au fur et mesure qu'il en écrivait les pièces; mais les progrès rapides de sa cécité l'empêchèrent de le terminer comme il le voulait, par des fugues à quatre sujets dans lesquels tous les artifices du genre auraient été réunis. Ses enfants le publièrent en 1752, c'est-à-dire deux ans après sa mort, dans l'état où il se trouvait, et avec une préface de Marpurg. Dans cette édition originale, et dans une autre publiée à Paris, chez Pleyel, en 1801, les quatre parties sont en partition; mais dans l'édition de Nægeli, un arrangement pour le piano se trouve au-dessous de l'accolade des parties séparées. La nouvelle édition publiée chez Péters, à Leipsick, a été revue et doigtée par C. Czerny. Elle fait partie des œuvres complètes de clavecin publiée par une société d'artistes et d'amateurs. M. Hauptmann (*voy.* ce nom), cantor et directeur de musique à Saint-Thomas de Leipsick, a fait imprimer en 1841, chez Péters, de très-bonnes observations et des commentaires sur ces ouvrages de Bach. — 13° Une grande fantaisie avec fugue (en *ré*), quatre autres fantaisies avec fugue (en *la*, *si* bémol, et deux en *ré*), des toccates et fugues, des préludes et fugues, et des fugues séparées ont été publiées à diverses reprises à Leipsick, à Berlin, a Offenbach; mais toutes ces pièces ont été réunies aux autres compositions indiquées précédemment, et avec beaucoup d'autres inédites, sous la direction de Czerny et de Griepenkerl. Cette collection a pour titre : *Œuvres complètes de Jean-Sébastien Bach pour le clavecin. Édition nouvelle, soigneusement revue, corrigée, métronomisée et doigtée, par un comité d'artistes*. Leipsick, Péters. Ces œuvres sont réparties de la manière suivante dans les livraisons : 1re et 2me, *Le clavecin bien tempéré;* 3me, *l'Art de la fugue;* 4me, 4 fantaisies, 1 fugue, 4 toccates, 4 duos; 5me, 6 exercices (c'est l'œuvre 1re); 6me, concerto, ouverture et thème avec 30 variations (c'est la deuxième et la quatrième partie des exercices réunis); 7me, 6 préludes, 1 petite fugue, 30 inventions, 6 suites; 8me, les six grandes suites; 9me, toccate, 4 préludes, 3 fantaisies, 8 fugues, fragment d'une suite; 10me, 6 grandes sonates pour piano et violon ; 11me concerto (en *ré* mineur), pour 3 clavecins, avec 2 violons, alto et basse; 12me, concerto (en *ut*), pour 2 clavecins, avec 2 violons, alto et basse; 13me, concerto (en *ut* mineur), pour 2 clavecins, 2 violons, alto et basse; 14me, concerto (en *ut*) pour 3 clavecins, avec 2 violons, alto et basse; 15me, 16 concertos de Vivaldi pour violon et quatuor arrangés par J. S. Bach pour clavecin seul; 16me, concerto (en *fa*) pour clavecin et 2 flûtes concertantes; 17me, concerto (en *sol* mineur), pour clavecin, 2 violons, alto, violoncelle et contrebasse. Il reste à comprendre dans cette collection : 1 concerto (en *ré* mineur) pour clavecin, 2 violons, alto et basse, déjà publié à Leipsick, chez Whistling; 1 concerto (en *la* mineur), pour clavecin, 2 violons, alto et basse; 1 concerto (en *la* mineur) pour clavecin, flûte ou violon obligé, 2 violons, alto, violoncelle et contrebasse, déjà publié à Mayence, chez Schott; 1 concerto (en *la* majeur) pour clavecin et quatuor; 1 concerto (en *ré* majeur) pour clavecin, flûte et violon concertants, 2 violons, alto, violoncelle et contrebasse; 1 concerto (en *sol* mineur) pour clavecin, 2 violons, alto et basse; 1 concerto pour 3 clavecins (en *ré* majeur), avec 2 violons, alto et basse; 1 concerto pour quatre clavecins concertants, 2 violons, alto et basse; huit trios pour clavecin, violon ou flûte et basse; et quelques pièces détachées.

V. Musique pour orgue. Les compositions pour l'orgue de J. S. Bach sont en nombre immense : on en connaît beaucoup aujourd'hui; mais peut-être en est-il d'autres égarées dans des collections particulières. Dans ce genre, comme dans tous ceux qu'il a traités, son génie a trouvé des trésors d'imagination inépuisable, d'originalité, et de variété dans les formes. Son style a toujours le caractère de la grandeur, et son sentiment d'harmonie est rempli de traits inattendus dont l'effet est irrésistible. Un art prodigieux règne dans ses préludes sur des chorals, par sa manière de présenter le même sujet sous des formes variées et toujours neuves. Les épisodes de ses fugues sont riches d'invention, et les rentrées des sujets se font toujours d'une manière inattendue, vive, puissante d'effet, bien que l'harmonie laisse quelquefois désirer plus de correction. Au surplus, ce défaut de correction, dont Chérubini était si choqué, tient à ce que Bach exécutait en général ses préludes et ses fugues dans un mouvement rapide, et qu'il savait que les rencontres de dissonances non préparées ou non résolues régulièrement sont peu remarquables dans la vitesse. Il savait aussi que dans la musique de cette espèce, toutes les incorrections sont absorbées par le sentiment tonal, quand celui-ci est bon.

Les ouvrages pour orgue de ce grand homme publiés jusqu'à ce jour sont : 1° La troisième partie des exercices, indiquée précédemment, et qui a pour titre : *Clavierübung, bestehend in verschiedenen Vorspielen über die Cathechismus-und andere Gesænge vor die Orgel;*

Leipsick, 1739, in-fol. Ce recueil renferme des prières pour le catéchisme, des préludes et des fugues sur des chorals, à 2 claviers à la main et pédale, et quelques pièces pour des claviers manuels seulement. On y trouve de fort belles choses. — 2° *Sechs Chorœle verschiedener Art, auf einer Orgel mit zwei Clavieren und Pedal vorzuspielen*, etc. (six chorals traités de différentes manières, pour jouer sur l'orgue avec deux claviers et pédale, etc.); Zelle, ou Celle, chez Jean-George Schübler, 1740. Cet ouvrage est d'une facture admirable. — 3° *Canonische Verænderungen über das Weinachtslied : Vom Himmel, hoch da omm Ich her*, etc. (Variations canoniques sur le chant de Noël, *Vom Himmel*, etc., pour orgue, à 2 claviers et pédale); Nuremberg, Balthasar Schmid, 1747, in-4° obl. Une deuxième édition de cet ouvrage intéressant a paru à Leipsick, chez Breitkopf et Haertel, et Hasslinger, de Vienne, en a donné une autre dans les premiers numéros d'une collection projetée des œuvres de Bach pour l'orgue qui n'a pas été continuée. — 4° *Choral-Vorspiele für die Orgel mit einem und zwei Clavieren und Pedal* (Préludes pour des chorals à un et deux claviers et pédale); Leipsick, Breitkopf et Haertel, 2 parties in-fol., 1800. Ces préludes, au nombre des 40, sont le chef-d'œuvre du genre. Le mélange des claviers y est traité avec tant d'habileté, les chants chorals y sont variés avec une telle puissance de génie et une imagination si féconde, qu'on peut affirmer qu'il n'existe aucune composition de cette espèce digne de soutenir la comparaison avec celle-là. — 5° 44 *kleine Choral-Vorspiele* (44 petits préludes pour des chorals). Ces préludes sont tirés d'un petit livre d'orgue que Bach écrivit pour ses élèves lorsqu'il était au service du duc d'Anhalt-Cœthen, et qui contient des instructions sur la manière de traiter les chorals, des modèles et des exercices pour le jeu du clavier de pédale. Ce livre, qui se trouve à la bibliothèque royale de Berlin, a pour titre : *Orgelbüchlein, worinne einem anfahenden Organisten Anleitung gegeben wird, auff allerhand Arth einen Choral durchzuführen*, etc. (Petit livre d'orgue, dans lequel une instruction est donnée aux organistes commençants concernant les différentes manières de traiter un choral, etc.) — 6° 15 *Grosse Choral-Vorspiele* (quinze grands préludes pour des chorals), *ibid.* — 7° 52 *Choral-Vorspiele verschiedener Form* (52 préludes pour des chorals, en diverses formes); ibid., 4 suites. — 8° 18 *Choral-Vorspiele mit den 5 variationen über : vom Himmel hoch da komm Ich her*, etc. (18 préludes avec 5 variations sur le chant de Noël : Vom Himmel, etc.); Leipsick, Peters. Plusieurs pièces des recueils précédents se retrouvent dans celui-ci. — 9° *Der angehende Organist : 46 kleine Choralvorspiele mit obl. Pedal* (l'Organiste commençant ; 46 petits préludes de chorals, avec pédale obligée) ; Erfurt, Koerner. — 10° *Variationen über den Choral : Christ, der du bist der helle Tag* (6 variations sur le choral : *Christ, der du bist*, etc.) ; Leipsick, Breitkopf et Haertel. — 11° 11 *Variationen über den Choral : Sei gegrüsset, Jesu gütig* (11 variations sur le choral : *Sei gegrüsset, Jesu gütig*); ibid. 12. *Prakische Orgelschule, enthaltend 6 Sonaten für 2 Manuale und oblig. Pedal* (École pratique d'orgue, contenant 6 sonates pour 2 claviers et pédale obligée) ; Zurick, Naegeli. Le même ouvrage a été publié à Vienne, chez Haslinger, sous le titre de Six Trios pour l'orgue à 2 claviers et pédale). Cet œuvre est de la plus grande beauté. — 13° Six Préludes et six Fugues pour l'orgue avec pédale obligée. Vienne, Steiner. — 14° *Johann Sebastian Bach's noch wenig bekannte Orgel-compositionen, gesammelt und herausgegeben von Ad. Bern. Marx* (Compositions pour l'orgue de Jean-Sébastien Bach, recueillies et publiées par Ad. Bern. Marx); Leipsick, Breitkopf et Haertel, 3 suites, in-fol. obl. Ce recueil contient un choix de préludes magnifiques et des plus belles fugues de l'auteur, au nombre de neuf pièces. — 15° *Passacaglia für Orgel* (Passacaille pour l'orgue); Francfort, Dunst. Il y a plusieurs autres éditions de cette composition sublime et célèbre, à Prague, chez Berra ; à Erfurt, chez Koerner ; à Leipsick, chez Peters ; etc. — 16° Pastorale (en *fa*) pour orgue avec pédale ; Berlin, Schlesinger ; Prague, Berra ; etc. — 17° *Thema Legrentianum elaboratum cum subjecto pedaliter* ; Vienne, Haslinger. — 18° *Praeludien und Fugen für die Orgel ; n° 1 über den Namen B-A-C-H ; n° 2 Fuge* (Préludes et Fugue pour l'orgue ; n° 1. Prélude et fugue sur le nom de *Bach*, c'est-à-dire, *si b, la, ut, si* ; n° 2 fugue) ; Leipsick, Breitkopf et Haertel. Nonobstant l'opinion générale qui attribue à Jean-Sébastien Bach la fugue sur B-A-C-H, il est douteux que cette composition lui appartienne ; car on n'y trouve pas le feu de son génie. Beaucoup de fugues, de préludes, de toccates, et de fantaisies pour l'orgue, composés par cet homme illustre, ont été publiés séparément à Leipsick, chez Breitkopf et Haertel, chez Péters, à Berlin, chez Trautwein, et a Erfurt, chez Koerner. Toutes ces pièces ont été réunies aux autres compositions de J. S. Bach pour l'orgue, déjà publiées, et en partie inédites, dans une collection de ses œuvres complètes pu-

bliées par Griepenkerl et Ruitsch, en 7 volumes, chez Peters, à Leipsick. Le premier volume contient les 6 sonates pour 2 claviers et pédale, la Passacaille et la Pastorale ; dans le second, on trouve 9 préludes et autant de fugues, une fantaisie suivie d'une fugue; dans le troisième, 6 préludes et autant de fugues, 3 toccates suivies d'une fugue, et une fantaisie avec fugue; dans le quatrième, 6 préludes suivis de fugues, 4 fugues séparées, un prélude séparé, une toccate et fugue, une *canzona* (en *ré* mineur), 2 fantaisies (en *sol* et en *ut* mineur), et un trio (en *ré* mineur); dans le cinquième, 56 préludes courts pour des chorals, et 4 suites de variations sur des chorals ; le sixième volume contient 34 grands préludes de chorals, et une collection de variations; et, enfin, le septième renferme 33 grands préludes de chorals, et une suite de variations.

VI. Musique pour divers instruments. 1° *Trois sonates pour un violon seul ;* Leipsick, Breitkopf et Haertel. Ces sonates sont tirées de l'œuvre de Bach contenant six solos pour violon, dont le manuscrit original, qui a appartenu à l'auteur de cette biographie, est passé dans la possession de Baillot. Une autre édition des trois sonates a été donnée par Simrock, à Bonn, sous ce titre : *Studio, o tre Sonate per violino*. M. F. David, professeur au conservatoire de Leipsick (*voy.* ce nom) en a publié une troisième pour l'usage des élèves de cette institution, avec une instruction sur le doigter et le mécanisme de l'archet, sous le même titre; Leipsick, Kistner. — 2° *Ciacona* (Chaconne) avec variations, pour violon seul; Berlin, Schlesinger. Cette belle pièce est tirée de la deuxième sonate. Mendelssohn y a ajouté un accompagnement de piano et l'a publiée avec cette addition, sous ce titre : *Chaconna, with variations for violin solo, with additional accompaniment of piano-forte;* Londres, Boosey. Cet arrangement a été réimprimé par Crantz, à Hambourg. — 3° *Cinq duos pour deux violons*; Vienne, Haslinger.— 4° *Six solos ou sonates pour violoncelle publiés par Dotzauer*; Leipsick, Breitkopf et Haertel. Une autre édition a paru dans la même ville, chez Kistner, sous ce titre : *Six sonates ou études pour violoncelle solo*. — 5° *Six concertos publiés pour la première fois d'après les manuscrits originaux, par S. W. Dehn*; Leipsick, Péters; n° 1, Concerto pour violino piccolo, 3 hautbois et 2 cors de chasse, avec accompagnement de 2 violons, alto, violoncelle et contrebasse ; n° 2, Concerto pour violon, flûte, hautbois et trompette concertants, avec accompagnement de 2 violons, alto, violoncelle et contrebasse ; n° 3, Concerto pour 3 violons, 3 altos et 3 violoncelles avec basse continue pour le clavecin ; n° 4, Concerto pour violon et 2 flûtes concertants, avec accompagnement de 2 violons, alto, violoncelle et contrebasse; n° 5, Premier concerto en *la* mineur pour le violon, avec accompagnement de 2 violons, alto et basse; n° 6, Concerto pour clavecin, flûte et violon concertants, avec accomp. de violon, alto, violoncelle et basse. Il reste à publier : Une symphonie concertante pour 2 violons (en *ré* mineur), avec 2 violons, alto et basse, dont le manuscrit existait chez Ch. Ph. Em. Bach (voyez son Catalogue, p. 67); une sonate (en *si* mineur), sous le nom de *Trio*, pour clavecin et violon, qui n'est pas celle qu'on trouve dans le recueil de 6 sonates pour ces instruments. Le manuscrit original était chez Ch. Ph. Em. Bach. Il en existe une copie, de la main d'Altnikol, à la bibliothèque royale de Berlin; sonate (en *mi* majeur) pour clavecin et flûte (Catal. de Ch. Ph. Em. Bach); Trio (en si mineur) pour 2 flûtes et clavecin (ibid); Trio (en *fa* majeur) pour 2 violons et basse (copie de la main d'Altnikol, à la bibliothèque royale de Berlin); Sonate (en *ut* majeur) pour flûte et basse (Catal. de Ch. Ph. Em. Bach); Trio pour flûte, violon et basse (en *ut* mineur), ibid.; Ouverture (en *ut* majeur) pour 2 violons, alto, 2 hautbois, basson et basse continue pour le clavecin, à la bibliothèque royale de Berlin; Ouverture (en si mineur) pour 2 violons, alto, flûte et basse (Catal. de Ch. Ph. Em. Bach); ouverture (en *ré* majeur) pour 2 violons, alto, 2 hautbois, trompette et basse (*ibid*.); Symphonie (en *ré* majeur) pour 2 violons, alto, 2 hautbois, basson, 3 trompettes et basse (ibid).; Symphonie concertante pour violon et hautbois concertants, 2 violons, alto et basse; quatuor pour hautbois, violon, alto et basse; Trois Caprices pour luth seul. On peut juger, par les détails qui viennent d'être donnés, de la prodigieuse fécondité de Jean-Sébastien Bach; fécondité d'autant plus étonnante, que ses emplois, ses voyages, ses élèves, et les soins qu'exigeait sa famille l'occupaient beaucoup; mais c'est précisément un des caractères du génie que la facilité de produire au milieu des obstacles qui l'environnent.

La vie et les ouvrages de J. S. Bach ont été les objets de plusieurs monographies dont voici les titres : 1° *Ueber Johann-Sebastian Bach's Leben, Kunst und Kunstwerke* (Sur la vie de Jean-Sébastien Bach, son talent et ses œuvres, par le docteur Jean-Nicolas Forkel; Leipsick, 1802, in-4°, avec le portrait de Bach. Il a paru une traduction anglaise de cet ouvrage, sous ce titre : *Life of John Sebastian Bach; with a*

critical view of his compositions; Londres, 1820, gr. in-8° de 116 pages. — 2° *Lebensbeschreibung des Kapellmeister*, etc... *Johonn Sebastian Bach*, etc. (Histoire de la vie du maître de chapelle, etc., Jean-Sébastien Bach, publiée par J. E. Grosser); Breslau, 1834, petit. in-8°. Compilation sans valeur. La plus grande partie du volume est remplie par des anecdotes concernant des artistes étrangers à l'objet principal. — 3° *Johann Sebastian Bach's Leben, Wirken und Werke* (Vie, talents et œuvres de Jean-Sébastien Bach, par C.-L. Hilgenfeldt); Leipsick, Hofmeister, 1850, 1 vol. in-4° de 182 pages, avec quelques pages de musique. Cet ouvrage est ce qu'on a fait de plus complet et de plus exact sur Bach. — 4° *Joh. Seb. Boch in seinen Kirchen Cantaten und Choralgesangen* (Jean-Sébastien Bach dans ses cantates d'église et dans ses chants de chœur, par Jean-Théodore Mosewius); Berlin, 1845, gr. in-4°. On peut aussi consulter, au point de vue esthétique, un travail concernant le génie et les œuvres de Bach, par l'auteur de la présente biographie, inséré dans la *Gazette musicale de Paris* (année 1853, nos 14, 17 et 19).

BACH (GUILLAUME-FRIEDMANN), fils aîné de Jean-Sébastien, naquit à Weimar en 1710. Il apprit de bonne heure la musique sous la direction de son illustre père, qui prit plaisir à cultiver ses heureuses dispositions. Il reçut aussi quelques leçons de Graun l'aîné, alors maître des concerts à Merseboourg. Jean-Sébastien Bach ayant été nommé directeur de musique à l'école Saint-Thomas de Leipsick, en 1723, Guillaume-Friedmann profita de cette circonstance pour suivre les cours de l'université, et s'adonna particulièrement avec ardeur à l'étude de la jurisprudence et des mathématiques, dans lesquelles il devint fort habile. En 1732, il fut appelé à Dresde, comme organiste de l'église de Sainte-Sophie; mais il paraît qu'il ne garda cette place que peu d'années, et qu'il revint chez son père, dont il fut le compagnon de voyage en plusieurs occasions. Nommé en 1747 directeur de musique à l'église Notre-Dame de Halle, il se rendit dans cette ville, où il se fixa pendant vingt ans. Ce long séjour lui a fait donner souvent le nom de *Bach de Halle*. En 1767, il quitta sa place, sans motif apparent, et vécut sans emploi d'abord à Leipsick, ensuite à Brunswick, en 1771, à Goettingue en 1773, et enfin à Berlin, où il mourut dans une extrême misère, le 1er juillet 1784.

Un génie heureux et des études profondes avaient fait de Guillaume Friedmann Bach le plus grand organiste, le plus habile fuguiste et le plus savant musicien de l'Allemagne, après son père. « Au clavecin, dit le docteur Forkel, son jeu était « léger, brillant, charmant; à l'orgue son style était « élevé, solennel, et saisissait d'un respect reli« gieux. » Malheureusement il aimait à improviser et écrivait peu; mais ce qu'il a laissé est marqué au coin du génie et de la science la plus profonde. On a lieu de s'étonner qu'avec des talents si remarquables, ce musicien ait eu si peu de bonheur, et qu'il ait été réduit à vivre des secours de ses amis pendant les dernières années de sa vie, quoiqu'il n'eût aucun de ces vices honteux qui conduisent quelquefois les artistes à la misère. Mais il avait un caractère opiniâtre et sombre qui rendait son commerce difficile; il s'irritait du peu de succès de sa musique, dont le caractère élevé n'était apprécié que par les connaisseurs, et il dédaignait de faire des démarches pour tirer parti de ses talents. Ce n'est que depuis sa mort qu'il a été estimé à sa juste valeur et que ses ouvrages ont été recherchés. On a de lui : 1° *Une Sonate pour clavecin*; Halle, 1739.— 2° *Six Sonates pour clavecin*; Dresde, 1745.— 3° *Trois Sonates avec accompagnement de violon, œuvre 2°*; Amsterdam, Hummel. — 4° *Six Sonotes pour clovecin seul, ibid.* On a publié, dans ces derniers temps : 5° 12 *Polonoises pour piano seul*; Leipsick, Péters. — 6° *Orgelstücke Præludien und Fugen* (Pièces d'orgue, 1re, 2e et 3e suites); Leipsick, Breitkopf.— 7° *Concerto pour orgue à deux claviers et pédale*, publié par Griepenkerl, d'après le manuscrit autographe; Leipsick, Péters. Il a laissé en manuscrit : 1° *Vom harmonischen Dreyklange*. — 2° Quatorze polonaises. — 3° Huit petites fugues pour l'orgue. — 4° Concerto de clavecin à huit parties.—5° concerto de clavecin à quatre mains. — 6° Quatre fugues pour l'orgue à deux claviers et pédale. — 7° Deux sonates pour deux clavecins concertants. — 8° Un Avent à quatre voix. — 9° Une musique complète pour la Pentecôte, avec orchestre et orgue. La bibliothèque royale de Berlin possède de ce grand musicien, en manuscrits autographes ou autres : 1° Dix sonates de clavecin, dont une a pour titre : *La Reveillo*. Le manuscrit de celle-ci est de la main de Kiraberger. —2° Huit fugues pour clavecin (en *ut* majeur, *ré* majeur, *mi* bémol, *ré* mineur, *mi* mineur, *si* bémol et *fa* mineur). — 3° Cinq fantaisies *idem* (en *la* mineur, *mi* mineur, *ut* majeur, *sol* majeur et *ré* mineur. — 4° Concerto pour 2 clavecins concertants (en *fa* majeur), sans accompagnement. — 5° Symphonie pour 2 violons, alto, basse et deux flûtes. — 6° Trio pour deux flûtes et basse. —7° Deux cantates pour la fête de Noël, à 4 voix et instruments. — 8° Une cantate pour la première férie de Pâques, *idem*. — 9° Airs d'église avec orgue et un cor. — 10° Quinze compositions pour les fêtes principales de l'église,

la plupart à quatre voix, orgue et instruments (manuscrits originaux) La plupart de ces ouvrages ont été composés pendant le séjour de l'auteur à Halle.

BACH (Charles - Philippe - Emmanuel), deuxième fils de Jean-Sébastien, naquit à Weimar le 14 mars 1714. On le désigne ordinairement par le nom de *Bach de Berlin*, parce qu'il demeura dans cette ville pendant vingt-neuf ans. Il fit ses premières études de musique à l'école de Saint-Thomas, à Leipsick. Son père le prit ensuite sous sa direction, et lui enseigna, pendant plusieurs années, le clavecin et la composition. Pendant ce temps, il fit à l'université de Leipsick un cours de jurisprudence qu'il acheva à Francfort-sur-l'Oder. Il fonda dans cette dernière ville une académie de musique, dont il eut la direction, et pour laquelle il composait dans les occasions solennelles. En 1738, il se rendit à Berlin pour y professer la musique, et deux ans après il entra au service de Frédéric le Grand, qui venait de monter sur le trône. Il conserva cet emploi jusqu'en 1767, où il alla à Hambourg comme directeur de musique pour y remplacer Telemann. Avant son départ, la princesse Amélie de Prusse lui conféra le titre de maître de sa chapelle, en récompense de ses services. Ce n'est pas sans beaucoup d'obstacles que Ch.-Ph.-Em. Bach parvint à s'affranchir de l'espèce d'esclavage où il était à la cour de Prusse, pour se transporter à Hambourg; plusieurs fois il avait demandé son congé sans pouvoir l'obtenir : on se contentait d'augmenter ses appointements. N'étant pas né Prussien, il semble qu'il devait être libre d'aller où il voulait : mais il s'était marié à Berlin, et, dans les usages despotiques de ce temps-là, sa femme et ses enfants ne pouvaient quitter la Prusse sans la permission du gouvernement dont ils étaient les sujets. Le souvenir de ce qu'il avait souffert en cette occasion lui rendit si chère la liberté dont il jouissait à Hambourg, qu'il ne voulut jamais quitter cette ville, quels que fussent les avantages que lui offraient plusieurs princes d'Allemagne pour l'attirer à leur service.

Le docteur Burney le connut en 1773; il jouissait d'une honnête aisance, mais non de toute la considération que méritaient ses talents. Accoutumé comme on l'était en Allemagne au style savant, harmonieux, mais plus ou moins lourd des compositeurs de ce pays, la musique de Ch.-Ph.-Em. Bach, pleine de nouveauté, de grâce, de légèreté, et qui s'éloignait des formes scientifiques, ne fut pas estimée ce qu'elle valait, et ce n'est guère qu'en France et surtout en Angleterre qu'on sut apprécier tout son mérite. C'est cependant ce même style, perfectionné par Haydn et Mozart, qui depuis a charmé toute l'Europe. L'injustice de ses compatriotes fit longtemps le tourment de Bach, qui avait le sentiment de son talent : « *Mais*, disait-il à Burney, *depuis que j'ai cinquante ans, j'ai quitté toute ambition. Je me suis dit : Vivons en repos; car demain il faudra mourir; et me voilà tout réconcilié avec ma position.* Ce grand artiste mourut à Hambourg, le 14 décembre 1788. Il eut deux fils, dont l'un suivit la carrière de la jurisprudence, et l'autre celle de la peinture : ce sont les premiers membres de la famille des Bach qui ne se soient pas livrés à l'étude de la musique. Bach possédait une belle collection de musique ancienne, de livres, d'instruments et de portraits de musiciens : elle fut vendue en 1790, et le catalogue en fut imprimé sous ce titre : *Verzeichniss des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl. Phil. Emmanuel Bach.* Hambourg, 1790, 142 pages in-8°. On y trouve une notice de ses compositions imprimées et manuscrites; elles consistent : 1° en deux cent dix solos pour clavecin, composés depuis 1731 jusqu'en 1787, dont 70 sont restés en manuscrit. — 2° Cinquante-deux concertos pour le clavecin et orchestre, composés de 1723 à 1788, dont neuf seulement ont été imprimés. — 3° Quarante-sept trios, partie pour clavecin et partie pour flûte, violon et basse, desquels vingt-sept sont encore inédits. — 4° Dix-huit symphonies à grand orchestre, composées de 1741 à 1776 : on n'en a imprimé que cinq. — 5° Douze sonates pour clavecin obligé avec accompagnement de plusieurs instruments, dont trois seulement ont été publiées. — 6° Dix-neuf solos pour divers instruments, tels que flûte, hautbois, viola di gamba, harpe, etc. : on n'a imprimé que deux de ces pièces. — 7° Trois quatuors pour clavecin, flûte, alto et basse, composés en 1788, et encore inédits. — 8° Une foule de petites pièces pour divers instruments, imprimées et manuscrites; de plus, en manuscrit : un *Magnificat*, composé en 1749; un *Sanctus*; un *Veni Creator*; vingt-deux cantates et motets, composés de 1768 à 1788; quatre services pour la fête de Pâques, composés en 1756, 1778 et 1784; un service pour la fête de Noël, en 1775; neuf chœurs religieux avec orchestre, de 1771 à 1785; trois services pour la fête de Saint-Michel, 1772, 1775 et 1785; cinq motets sans instruments; une antienne à quatre voix; un *Amen, idem;* une cantate de noces, en 1766; un chœur italien pour le roi de Suède, en 1770; une cantate pour une naissance, 1769; deux oratorios, 1780 et 1783; deux sérénades; une hymne de naissance en deux parties; dix-sept pièces pour des installations de prédicateurs, de 1789 à 1787; deux musiques de jubilé, toutes deux en

1775; une cantate pour ténor, avec orchestre, en 1772; *Selma*, cantate pour soprano, avec orchestre, 1776; cinq airs, avec orchestre; quatre-vingt-quinze chants imprimés et manuscrits, et une quantité considérable de chants simples ou chorals. Le nombre des ouvrages que Bach a publiés depuis 1731, par la voie de l'impression ou de la gravure, se monte à plus de cinquante; en voici l'indication : I. POUR LE CHANT : 1° *Melodien zu Gellerts geistlichen Liedern* (Mélodies pour les cantiques de Gellert); Berlin, 1754. Cet ouvrage eut en 1784 sa cinquième édition. — 2° *Oden Sammlung* (Recueil d'Odes); Berlin, 1761. 3° *Anhang zu Gellerts geistlichen Oden* (Appendix aux odes religieuses de Gellert). Berlin, 1764. — 4° Une multitude d'airs et de chansons dans les recueils de Græf, de Kraus, de Lang, de Breitkopf et autres ouvrages périodiques. — 5° *Philis et Tircis*, cantate; Berlin, 1766. — 6° *Der Wirth und die Gæste* (l'Hôte et les Convives); Berlin, 1796. — 7° Les psaumes de Cramer; Hambourg, 1774. — 8° *Die Israeliten in der Wüste* (les Israélites dans le désert), Oratorio, en partition; Hambourg, 1779. — 9° *Sanctus*, à deux chœurs, en partition, Hambourg, 1779. — 10° *Sturm's geistliche Gesænge mit Melodien* (cantiques de Sturm, mis en musique); Hambourg. 1779. Le second volume du même ouvrage a paru à Hambourg, en 1781 — 11° *Kloptoks Morgengesæng am Schœpfungsfeste* (Hymnes du matin, pour la fête de la Création, par Klopstock), en partition; Leipsick, 1787. — 12° Deux litanies à huit voix en deux chœurs; Copenhague, 1786. — 13° *Rammlers Auferstehung und Himmelfahrt Jesu* (la Résurrection et l'Ascension de Jésus, par Ramler), en partit.; Leipsick, 1787. — II. POUR LE CLAVECIN : 14° Un menuet à mains croisées; Leipsick, 1731. — 15° Six sonates dédiées au roi de Prusse; Nuremberg, 1742; — 16° concerto pour clavecin en *ré*; Nuremberg, 1745. — 17° Un *id.* en *si* bémol, *ibid.*, 1753. — 18° Six sonates; Berlin, 1753. — 19° Dix sonates, dans les œuvres mêlées de Haffner; Nuremberg, 1755 et 1756. — 20° Deux sonates et une fugue dans le recueil de Breitkopf, 1757 et 1758. — 21° Une fugue à deux parties pour clavecin, dans le recueil de fugues de Marpurg; Berlin, 1758. — 22° Douze petits morceaux pour clavecin, Berlin, 1758. — 23° Six sonates, avec des variantes dans les reprises (il y a joint une préface sur ces variantes); Berlin, 1759. Il y en a eu une deuxième édition en 1785. — 24° Six sonates; Berlin, 1761. — 25° Six sonates; *ibid.*, 1762. — 26° Concerto en *mi* majeur; *ibid*, 1763. — 27° Trois sonatines, avec accompagnement, de 1764 à 1765, imprimées séparément. — 28° Six sonates faciles; Leipsick, 1766. — 29° Recueil de pièces pour le clavecin; Berlin, 1765. — 30° douze petits morceaux à l'usage des commençants, premier recueil; Berlin, 1765. — 31° deuxième recueil des mêmes; *ibid.*, 1768. — 32° six sonates à l'usage des dames, 1770. Il y a eu deux éditions de cet ouvrage, l'une gravée à Amsterdam, l'autre imprimée à Riga. — 33° douze petites pièces à deux et trois parties; Hambourg, 1770. — 34° *Musikalische Vermischung* (Mélanges musicaux); Hambourg, 1771. — 35° Six concertos faciles avec accompagnement; *ibid.*, 1772. — 36° Six sonates pour clavecin, violon et violoncelle; Berlin, 1776. — 37° Trois sonates, avec accompagnement de violon et violoncelle, premier recueil; Leipsick, 1776. — 38° Quatre sonates, *ibid*, deuxième recueil; Leipsick, 1777. — 39° Six sonates pour les connaisseurs, Leipsick; 1779. — 40° deuxième recueil des mêmes; Leipsick, 1780. — 41° troisième *idem; ibid* 1783. — 42° Quatrième *idem; ibid.* 1785. — 43° cinquième *idem; ibid.* 1785. — 44° sixième recueil *idem*, avec des fantaisies libres; *ibid.*, 1787. — 45° *Sonata per il cembalo solo*; Leipsick, 1785. — POUR DIVERS INSTRUMENTS : — 46° Trio pour violon, en *ut* mineur, avec des observations, suivi d'un autre trio pour flûte, violon et basse; Nuremberg, 1751. — 47° symphonie, en *mi* mineur, pour deux violons, alto et basse, *ibid.*, 1759. — 48° Quatre symphonies à grand orchestre; Leipsick, 1780. — 49° *Preludio e sei sonate per organo*: Berlin, 1790, grand in-fol. — IV. ÉCRITS SUR LA MUSIQUE : 50° *Einfall einen doppelten Contrapunct in der Octave von 6 Tacten zu machen ohne die Regeln davon zu wissen* (Idée pour composer un contrepoint double à l'octave, de six mesures, sans en connaître les règles); 1757, dans le troisième volume des essais de Marpurg. — 51° *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen, mit Exemplen und 18 Probstücken in 6 Sonaten* (Essai sur la vraie manière de jouer du clavecin, avec des exemples et dix-huit modèles en six sonates); Berlin, 1752 — 1762, in-4°, 2 volumes. Les exemples de cet ouvrage forment un volume grand in-folio. La deuxième édition de cet excellent ouvrage a été publiée à Leipsick, en 1782, la troisième en 1787, la quatrième en 1797. Rien ne peint mieux l'indifférence où l'on est en France pour les progrès de la musique, que l'absence d'une traduction de ce livre, beaucoup plus important que son titre ne l'annonce. Le second volume contient d'excellents principes d'accompagnement L'auteur de cette biographie possède le manuscrit autographe d'un petit ouvrage de Ch.-Ph.-Emm. Bach, intitulé : *Kurze Anweisung zum General-Bass* (courte instruction pour la basse continue), petit in-4° obl. de 30

pages, ainsi que seize lettres de sa main, relatives à sa vie et à ses ouvrages ; enfin le catalogue thématique de toutes ses œuvres imprimées et inédites, manuscrit supérieurement exécuté en un volume in-fol. de 98 pages, précédé d'une belle vue de son tombeau sur les bords de l'Elbe, peint en gouache. On lit dans le *Correspondant de Hambourg* (1790, n° 160), que Bach lui-même fut le rédacteur de ce catalogue, dont on a extrait celui qui a été publié après sa mort. On a imprimé quelques ouvrages posthumes de Bach à Berlin et à Leipsick, consistant principalement en musique de chant et de clavecin. M. A.-F. Riccius publie en ce moment (1853) une édition complète des œuvres de Charles-Philippe Emmanuel Bach, pour le clavecin, chez Frédéric Hofmeister, à Leipsick. La première livraison, contenant six sonates, est accompagnée d'une introduction historique et critique. Le catalogue thématique de toutes les compositions inédites de Bach pour le clavecin et pour d'autres instruments, avec l'indication de leur date, se trouve dans le catalogue général de sa collection cité précédemment. Les manuscrits autographes d'une partie de ses cantates d'église et autres ouvrages de musique religieuse, ainsi que de ses symphonies et de ses concertos pour clavecin et pour divers instruments, se trouvent à la bibliothèque royale de Berlin.

Créateur de la sonate moderne, Emmanuel Bach a eu le sort souvent réservé à ceux qui ouvrent des voies nouvelles dans l'art : il fut méconnu de ses contemporains, parce que son style était trop nouveau pour eux, et ses ouvrages ont vieilli rapidement, parce que ses successeurs, instruits par son exemple, ont développé ce qu'il avait inventé et en ont perfectionné les formes. Jugées au point de vue de l'époque actuelle, les pièces composées par ce grand musicien nous semblent trop courtes, accoutumés que nous sommes à l'ampleur parfois exagérée de la musique de Beethoven, de Weber et de Mendelssohn. Parmi les nombreux recueils de sonates qu'il a mis au jour, on remarque en première ligne celui qui a pour titre *Sonates de clavecin pour les connaisseurs* (Clavier-Sonaten für Kenner), dont il a paru six suites à Leipsick, depuis 1779 jusqu'en 1787, et dont la réunion forme un gros volume in-fol. Cette importante production renferme dix-huit sonates, douze rondeaux détachés, et six fantaisies. Le titre *Sonates pour les Connaisseurs*, semble une protestation contre l'indifférence que le vulgaire montrait pour les ouvrages de Bach. Un des traits caractéristiques du talent d'Emmanuel Bach est son penchant pour la mélodie. A le voir s'éloigner avec soin du style fugué dans la plupart de ses ouvrages, on a peine à comprendre qu'il ait pu s'affranchir avec tant de liberté de l'éducation qu'il avait reçue et des habitudes de son enfance. Des quatre fils de Jean-Sébastien Bach qui se sont montrés dignes de leur illustre père, l'aîné (Guillaume-Friedmann) et Jean-Christophe-Frédéric ont été les continuateurs de sa manière, et l'on voit dans leurs œuvres qu'ils ont été inspirés par son génie. Les deux autres, au contraire (Charles-Philippe-Emmanuel et Jean-Chrétien), ont été mélodistes avec passion, et ont employé toutes les ressources de leur imagination à la création ou à la propagation des formes modernes. Jean-Sébastien était encore dans toute la force de son talent lorsque son fils Emmanuel publia ses premiers ouvrages. Il serait intéressant de savoir quelle fut l'opinion de ce grand homme sur des choses si différentes de son style. Vraisemblablement il les aura considérées comme des *bagatelles* ; car c'était par ce mot qu'il désignait les opéras italiens de son temps, et toute la musique libre qui n'avait de base que dans l'imagination, quoiqu'il eût lui-même l'imagination la plus riche et la plus indépendante. Quoi qu'il en soit, Emmanuel Bach fit voir dans son premier œuvre de sonates, dédié au roi de Prusse, et publié en 1742, la voie nouvelle où il voulait s'engager, quoiqu'il y eût encore quelque incertitude dans son style ; mais il caractérisa davantage sa manière dans les six sonates qu'il fit paraître en 1753. Là, les formes qu'il a reproduites dans ses autres œuvres sont arrêtées, et l'on n'y retrouve plus rien de l'ancienne école.

Cependant ces œuvres, et quelques sonates détachées du même genre, qu'Emmanuel Bach avait fournies aux recueils de compositions de divers auteurs publiés à Nuremberg, chez Haffner, et à Leipsick chez Breitkopf, ayant fait accuser cet artiste, par quelques critiques allemands, de n'avoir adopté des formes libres dans ses compositions, que parce qu'il n'avait pas assez d'habileté dans l'art d'écrire pour traiter avec talent des ouvrages plus scolastiques, il crut devoir démontrer l'injustice de cette attaque, en faisant insérer dans le recueil intitulé *Musicalisches Allerley*, publié à Berlin en 1761, deux sonates, dont la première (en *mi* mineur) est composée de pièces d'anciennes formes d'un style serré, et dont l'autre (en *ré* mineur) a pour dernier morceau une fugue excellente. S'il était nécessaire d'avoir une autre preuve de la valeur des œuvres de Bach que ces mêmes ouvrages, on la trouverait dans la haute estime que Haydn, Mozart et Clementi eurent toujours pour l'originalité du style de cet artiste.

BACH (Jean-Christophe-Frédéric), fils de Jean-Sébastien, né à Leipsick, en 1732, étudia d'abord le droit à l'université de sa ville natale; mais bientôt il abandonna cette science pour la musique, qu'il aimait avec passion. Ses heureuses dispositions et les leçons de son père en firent un compositeur habile et un pianiste distingué. Charmé de ses talents, le comte de Schaumbourg, grand amateur de musique, le nomma son maître de chapelle, et lui donna des appointements de 1000 thalers (3,750 fr.). Les devoirs de sa place l'obligeaient à composer des cantates et des oratorios pour toutes les fêtes de la petite cour de Bückebourg; du reste, il jouissait d'une existence douce, tranquille, et pouvait se livrer aux travaux qu'il affectionnait, sans être troublé par un service fatigant. Il ne s'éloigna qu'une seule fois de la résidence du comte de Schaumbourg: ce fut pour faire avec son frère, Jean-Chrétien Bach, un voyage de quelques mois à Londres. De retour à Bückebourg, il y mourut le 26 janvier 1795, d'une inflammation de poitrine, laissant après lui la réputation d'un artiste distingué et d'un homme respectable. On ne trouve point dans ses compositions le feu qui distingue celles de ses frères Charles-Philippe-Emmanuel et Guillaume-Friedmann; mais elles se font remarquer par la force de l'harmonie et par l'habileté avec laquelle le style fugué y est traité. Bach aimait son art avec passion, et s'en occupait sans cesse : jusqu'à sa mort, il conserva l'habitude de consacrer toutes ses matinées à la composition. Ses ouvrages sont en grand nombre; la bibliothèque royale de Berlin possède en manuscrit : *Ino*, cantate de Ramler, à voix seule avec deux violons, viole et basse. — *La jeunesse de Jésus*, tableau biblique à quatre voix, deux violons, viole, basse continue, deux flûtes et deux cors. — *La Résurrection de Lazare*, oratorio de Herder, à quatre voix et orchestre. — Une Cantate pour l'anniversaire de la naissance du comte de Schaumbourg, composée en 1787, à quatre voix et orchestre. — Une cantate pour l'Ascension, à quatre voix, deux violons, alto et basse continue. — Deux motets à quatre voix. — Une symphonie (en *si* bémol) pour deux violons, alto, basse, deux clarinettes, basson et deux cors. — *Pygmalion*, cantate théâtrale. — Deux concertos pour le piano avec orchestre. — Un trio pour flûte, violon et basse. — Un autre trio pour deux violons et basse; et des airs avec orchestre. Il n'a été imprimé de la composition de Jean-Christophe-Frédéric Bach que des sonates isolées, dans les mélanges de musique (*Musicalisches Vielerley*), les cantiques de Munter (*Munter's geistliche Lieder*), dont la deuxième livraison a paru en 1774. — Six quatuors pour flûte, violon, viole et basse, gravés à Hambourg. — *Ino*, cantate arrangée pour le clavecin, en 1786. — *Musicalische Nebenstunden* (les Heures d'amusement de musique, collection de petites pièces) : le premier cahier a paru en 1787 et les autres dans les années suivantes, jusqu'en 1791. — Enfin, six quatuors pour le violon, à Londres, en 1785. Les sonates faciles pour le clavecin, et la cantate l'*Américaine*, que Gerber attribue à Jean-Christophe-Frédéric, dans son ancien lexique, appartiennent à son frère Jean-Chrétien. L'épouse de Bach était cantatrice à la cour du comte de Schaumbourg.

BACH (Jean-Chrétien), onzième fils de Jean-Sébastien, naquit à Leipsick en 1735. Il n'avait pas encore quinze ans, lorsqu'il perdit son père; ce malheur l'obligea de se rendre à Berlin chez son frère Ch.-Ph.-Emmanuel, pour y perfectionner son talent sur le clavecin et dans la composition. Ses progrès étaient sensibles, et déjà quelques-unes de ses productions avaient été remarquées du public, lorsque la connaissance qu'il fit de quelques cantatrices italiennes fit naître en lui le désir de visiter l'Italie. Il quitta Berlin en 1754, et se rendit à Milan, où, peu de temps après, il fut nommé organiste de la cathédrale. On ignore les motifs qui lui firent quitter cette ville, mais il est certain qu'il se rendit à Londres en 1759. Il n'y fut pas longtemps sans être fait musicien de la reine, et peu après maître de sa chapelle. En 1763, il fit représenter son opéra d'*Orione, ossia Diana vendicata*, ouvrage qui a fait sensation par quelques beaux airs, et par des effets nouveaux d'instruments à vent. C'est dans cet opéra que les clarinettes furent entendues pour la première fois en Angleterre. Le succès de Bach dans cet opéra fixa son sort à Londres, où il demeura jusqu'à sa mort, qui eut lieu en 1782. Il fit cependant un voyage à Paris vers 1780, mais il resta peu de temps dans cette ville.

Sans avoir la puissance d'invention et la richesse d'harmonie de son père, ni la variété d'idées et la profondeur de son frère Charles-Philippe-Emmanuel, Chrétien Bach fut cependant un des musiciens remarquables du dix-huitième siècle; et tels sont les avantages de la carrière dramatique, que son nom et ses ouvrages ont été bien plus généralement connus que ceux de ces deux grands artistes. Ses airs sont fort beaux, et plusieurs ont joui d'une grande célébrité. Son chant n'a point de caractère qui lui soit particulier; il se rapproche beaucoup de la manière des maîtres italiens de l'époque où il écrivait, et surtout de ceux de l'école de Naples; mais il a du brillant, de la facilité; ses mélodies sont fa-

vorables aux voix, et les accompagnements en sont élégants et d'un bon effet. Bach a eu le mérite de donner aux airs d'opéra un effet plus dramatique, en ne ramenant point après l'allégro le mouvement lent du commencement, comme l'avaient fait tous les compositeurs italiens qui l'avaient précédé. Les opéras les plus connus de Chrétien Bach sont : 1° *Catone;* Milan, 1758, et Londres, 1764. — 2° *Orione;* Londres, 1763. — 3° *Zanaida*, dans la même année. — 4° *Berenice*, pasticcio, avec des morceaux de Hasse, Galuppi et Ferradini; 1764. — 5° *Adriano in Siria;* 1764. — 6° *Carattaco;* 1767. — 7° *L'Olimpiade;* 1769. — 8° *Ezio*. — 9° *Orfeo;* 1770. — 10° *Temistocle*, dont la partition manuscrite est à la bibliothèque royale de Berlin. — 11° *Siface*. — 12° *Lucio Silla*. — 13° *La Clemenza di Scipione*. — 14° *Gioas re di Giuda*, oratorio. — 15° *Amadis des Gaules*, en trois actes, gravé à Paris. Cet ouvrage, entrepris sur la demande des directeurs de l'Opéra, fut représenté en 1779, et le manuscrit fut payé 10,000 fr. par l'administration, suivant le compte des dépenses de 1779 à 1780. L'*Orione* de Bach fut traduit en français, en 1781, et reçu à l'Opéra dans la même année; mais il n'a pas été représenté. Ses autres compositions pour le chant consistent en un *Salve Regina*, un *Magnificat* à deux voix et orchestre, un *Laudate pueri* à deux voix et orchestre, un *Gloria* à quatre voix et orchestre, deux motets pour ténor composés pour le célèbre chanteur Raff, quelques autres compositions pour l'église, et une cantate intitulée *Die Amerikanerinn* (L'Américaine); Dresde. La bibliothèque royale de Berlin possède vingt-quatre volumes d'airs en partition, extraits des opéras de Chrétien Bach.

Bach a eu aussi de la célébrité pour sa musique instrumentale, qui se compose de quinze symphonies à huit instruments; une symphonie concertante pour plusieurs instruments; dix-huit concertos pour clavecin avec accompagnement; six quintetti pour la flûte et le violon, trente trios ou sonates, pour clavecin, violon et basse; une sonate à quatre mains; une pour deux pianos; six trios pour violon; douze sonates pour clavecin seul; six quatuors pour violon; deux quintetti pour piano, flûte, hautbois, alto et violoncelle, et un quatuor pour piano, deux violons et basse. Toute cette musique est facile à jouer; c'est plutôt à cet avantage qu'au mérite de la composition, qu'il faut attribuer les succès qu'elle a obtenus.

BACH (Cécile), femme du précédent, née à Milan, en 1746, d'une famille nommée *Grassi*, fut cantatrice au théâtre italien de Londres, depuis 1767 jusqu'à la mort de son mari. Elle n'était pas jolie et n'avait aucun talent comme actrice, mais le timbre de sa voix était si agréable, son intonation si juste, son expression musicale si naïve et si pénétrante, qu'elle faisait oublier ces défauts. La perte de son époux lui fit quitter Londres pour retourner dans sa patrie.

BACH (Jean-Nicolas), fils aîné de Jean-Christophe, naquit à Eisenach, le 10 octobre 1669. En 1695, il fut nommé organiste à Jena, où il établit une fabrique de clavecins. Vers la fin de sa vie, il se retira dans sa ville natale, où il mourut en 1738. Il a composé des suites de pièces pour l'orgue et pour le clavecin, qui prouvant qu'il avait un grand talent comme organiste et comme compositeur. En 1787, on trouvait dans le magasin de Breitkopf, à Leipsick, un motet manuscrit à deux chœurs sur le texte : *Merk auf mein Herz*, etc., qui était l'ouvrage de ce musicien. La bibliothèque royale de Berlin possède de sa composition, en manuscrit, un *Kyrie* et un *Gloria* à quatre voix avec instruments, composé sur le cantique allemand : *Allein Gott in der Höh sei Ehr* (en *mi* mineur). Jean-Nicolas Bach eut deux frères qui exercèrent aussi la profession de musiciens; l'un, nommé Jean-Christophe, demeura d'abord à Erfurt, puis à Hambourg, ensuite à Rotterdam et enfin à Londres, où il est mort; l'autre, nommé Jean-Frédéric, fut organiste de Saint-Blaise à Mülhausen. Un troisième frère de Jean-Nicolas, nommé Jean-Michel, mourut dans son enfance.

BACH (Jean-Louis), fils de Jean-Michel, naquit en 1677 à Amte-Gehren, dans la principauté de Schwartzbourg-Sondershausen, et fut maître de chapelle de la cour de Saxe-Meinungen. Il mourut en 1730. La bibliothèque royale de Berlin possède une musique funèbre à deux chœurs avec instruments, divisée en trois parties, et composée par cet artiste, en 1724, pour les obsèques du prince Ernest-Louis de Saxe Meinungen. Ernest-Louis Gerber possédait aussi du même compositeur une grande cantate d'église écrite en 1710, pour le 25° dimanche après la Trinité. Gerber accorde beaucoup d'éloges à cette composition, écrite à quatre voix, deux violons, deux violes et basse continue.

BACH (Jean-Ernest), fils de Jean-Bernard et petit-fils de Jean-Egide, maître de chapelle du duc de Saxe-Weimar, à Eisenach, naquit dans cette ville, le 28 juin 1722. Il demeura six ans à l'école Saint-Thomas de Leipsick, et à l'université de la même ville. Il y étudia la jurisprudence, et, de retour à Eisenach, il y exerca la profession d'avocat. Mais il paraît s'être surtout occupé de la musique, car, en 1748, il fut donné comme adjoint à son père (Jean-Bernard,

dont il a été parlé ci-dessus), dans la place d'organiste de l'église de Saint-Georges. Il mourut à Eisenach vers 1781, avec le titre et la pension de maître de chapelle. On a publié de sa composition : 1° *Sammlung ausserlesener Fabeln mit Melodien* (Recueil de fables choisies mises en musique); Nuremberg. — 2° Trois sonates pour clavecin avec violon; *ibid.*, 1770, in-fol. — 3° Deux *idem; ibid.*, 1772. Ses autres compositions sont restées en manuscrit : elles consistent en une quantité de psaumes; deux *Magnificat*; deux services pour la Passion; deux cantates à quatre voix et orchestre; une grande musique funèbre pour les obsèques du duc Ernest-Auguste-Constantin de Saxe-Weimar, des chansons, et quelques symphonies composées pour le service de la cour à laquelle il était attaché. On lui doit aussi la préface de la première édition de l'ouvrage d'Adelung, intitulé *Musikalische Gelahrtheit*. Son fils, excellent organiste, lui a succédé dans ses places d'organiste et d'avocat de la cour. On trouve en manuscrit à la Bibliothèque royale de Berlin : un *Kyrie* et *Gloria* à quatre voix et basse continue, le 18° psaume à quatre voix et instruments, trois cantales d'église, un motet à cinq voix et instruments, une fugue à quatre voix et orchestre, et une fantaisie pour le clavecin, composés par Jean-Ernest Bach.

BACH (Jean-Élie), second fils de Jean-Valentin, et petit-fils de Georges-Christophe, naquit en 1705, et fut maître de musique et inspecteur du gymnase de Schweinfurt; il y fut installé solennellement le 29 mai 1743, et mourut en 1755, à l'âge de cinquante ans. Il a laissé quelques compositions pour l'Église qui sont restées en manuscrit.

BACH (Jean-Michel), surnommé *le Jeune*, fut d'abord *cantor* à Tonna, vers 1768; mais, entraîné par le goût des voyages, il abandonna sa place, et voyagea en Hollande, en Angleterre et en Amérique. De retour en Allemagne, il étudia pendant quelque temps à Gœttingue, en 1779, et se fixa ensuite à Custrow, dans le duché de Mecklembourg, où il exerçait encore la profession d'avocat en 1792. Ses ouvrages se composent de six *concertos aisés pour le clavecin, op.* 1; *Berlin*, 1770. Il a publié aussi un ouvrage intitulé : *Kurze und systematische Anleitung zum Generalbass und der Tonkunst überhaupt, mit Exempeln erlæutert, zum Lehren und Lernen entworfen* (Instruction systématique pour apprendre la basse continue et la musique en général, avec des exemples pour ceux qui veulent enseigner et pour ceux qui veulent apprendre); Cassel, 1780, in 4°.

BACH (Guillaume), fils de Jean-Christophe-Frédéric, et petit-fils de Jean-Sébastien, naquit en 1754 à Bückebourg, où son père était maître de chapelle du comte de Schaumbourg. Il séjourna d'abord quelque temps à Londres chez son oncle, Jean-Chrétien Bach, par les soins duquel il acquit du talent dans la musique. De retour en Allemagne, il composa une cantate, qui fut exécutée à Minden en 1789, en présence de Frédéric-Guillaume II. Cette composition plut au roi, qui accorda à l'auteur la place de timballier dans la nouvelle chapelle de la reine, en 1790, et ensuite celle de musicien de la chambre. Guillaume Bach, dont le fils était naguère le seul rejeton vivant de l'illustre famille de son nom, a rempli ces emplois pendant près de 40 ans. Les ouvrages de sa composition qui ont été publiés sont : 1° la cantate dont il a été parlé ci-dessus, et qui a paru sous le titre de *Joie du peuple de voir son roi bien-aimé*, avec accompagnement de clavecin; Bückebourg; 1790. — 2° Six sonates pour clavecin et violon, œuvre premier; Berlin, 1788. — 3° Trois sonates pour clavecin et violon, op. 2; Berlin, 1790. — 4° six sonates pour le clavecin seul, op 3; Berlin, 1796. — 5° *Deutsche und franzœsische Lieder* (chansons allemandes et françaises); Leipsick. Guillaume Bach est mort à Berlin en 1846, à l'âge de quatre vingt-douze ans.

BACH (Oswald), professeur de chant, dont l'origine est ignorée, n'est connu que par la citation que Ch. M. de Weber a faite d'un ouvrage de sa composition qui a pour titre : *Leçons de chant pour mes élèves*; Salzbourg, 1790, 2 parties in-4°.

BACH (Jean-George). On trouve sous ce nom un *Sextuor pour piano, hautbois, violon, violoncelle et deux cors*, œuvre troisième, gravé à Offenbach, chez André.

BACH (Jean-Christophe), dernier descendant de la famille des *Bach*, naquit en 1780 à Bindersleben, près d'Erfurt, où il fut économe de la commune. Il y mourut le 21 mars 1846. Jean-Christophe Bach cultivait la musique comme amateur et était bon organiste. Kœrner, éditeur à Erfurt, a publié une fugue pour l'orgue (en *la*) de sa composition.

BACH (Henri-Amand), docteur en médecine et en philosophie, est né à Ober-Schredeldorf dans le comté de Glatz, en 1791. Son éducation musicale fut commencée au gymnase de cette ville. Bach se rendit ensuite, en 1811, à l'université de Breslau, et y termina ses études. En 1813 il partit pour Vienne, et deux ans après il alla à Berlin, où il acheva ses cours de médecine. Comme compositeur et comme pianiste, il possède un talent distingué; mais il s'est fait remarquer principalement par un livre qu'il a pu-

blié sous ce titre : *De musices effectu in homine sano et ægro*; Berlin, Fred. Stark, 1817, in-8°. On connaît de sa composition : *Thème avec sept variations pour le piano*. Breslau, Barth.

BACH (Auguste-Guillaume), organiste de l'église de Sainte-Marie (*Marienkirche*) à Berlin, né dans cette ville, le 4 octobre 1796, ne descendait pas de l'illustre famille de ce nom. Son père était secrétaire de la direction royale des loteries, et organiste de la Trinité. Après avoir terminé ses études musicales, Auguste-Guillaume Bach se livra à l'enseignement, et fut attaché comme professeur de musique à plusieurs institutions et gymnases; puis il fut appelé en 1822, à Stettin en qualité de directeur de musique. La manière dont il remplit ses nouvelles fonctions l'ayant fait connaître avantageusement, Zelter, qui, conjointement avec Bernard Klein, venait de fonder un nouvel institut de musique, jeta les yeux sur Bach pour y remplir les fonctions de professeur de composition. Dans l'espace de dix ans, il y forma beaucoup de bons élèves qui se sont fait connaître comme organistes et professeurs. Après la mort de Zelter et le départ de Klein, Bach eut la direction de cet institut normal. Dans le même temps il reçut aussi sa nomination de membre de la commission consultative pour la construction des orgues en Prusse, parce qu'il avait acquis des connaissances pratiques dans la facture de ces instruments par l'examen qu'il avait fait dans ses voyages des plus belles orgues de Leipsick, Dresde, Prague, Vienne, Breslau, Munich et Hambourg. En 1834, l'Académie royale des beaux-arts de Berlin l'admit au nombre des membres de sa section de musique. Cet artiste est mort à Berlin en 1853 à l'âge de cinquante-sept ans. Il a publié plusieurs ouvrages de sa composition pour le piano et pour l'orgue, parmi lesquels on remarque : 1° Divertissement pour le piano, Berlin, Lichke. — 2° Fantaisie pour le piano, op. 3.; *ibid*. — 3° Fantaisie et fugue, en *ut* mineur, op. 4; *ibid*. — 4° Variations sur l'air : *An Alexis send ich dich*; *ibid*. — 5° Variations sur un thème original, op 6; Leipsick, Probst. — 6° 12 Grandes variations sur l'air : *Gestern abend war*; Berlin. — 7° Marche triomphale pour le piano, op. 7; *ibid*. — 8° Pièces d'orgue consistant en préludes, fugues, chorals variés, etc.; quatre suites; Leipsick, Br. et Haertel. — 9° Fantaisies, préludes et fugues pour l'orgue; Berlin. — 10° Chants à voix seule avec accompagnement de piano. op. 3; Berlin. — 11° *Der praktische Organist* (l'Organiste praticien, contenant un recueil de divers préludes, chorals, fugues et autres compositions), divisé en trois parties; Berlin, Trautwein. — 12° Pièces d'orgue pour le concert, supplément à l'*Organiste praticien*. *ibid*. Bach s'est aussi fait connaître par de grandes compositions exécutées à Berlin, à Dresde, et dans plusieurs villes de la Prusse, entre autres : *Bonifacius*, oratorio avec orchestre, exécuté à Berlin, en 1837, et le psaume 100°, à 4 voix et orchestre, dont la partition arrangée pour piano a été publiée en 1840, à Berlin, chez Trautwein. Enfin il a été éditeur du livre choral pour les églises évangéliques de la Prusse qui a paru sous ce titre : *Choralbuch für das Gesangbuch zum gottesdienstl. Gebr. für evang. Gemeinden*;. Berlin, Trautwein.

BACH (Jean-David), professeur de musique à Berlin, n'est connu que par un ouvrage élémentaire sur cet art intitulé : *Kleiner Gesangcatechismus oder die wahre und rechte Art des ersten Gesang Unterrichts in Volksschulen. Erster Lehrgang* (Petit catéchisme de chant, ou véritable et bonne méthode d'enseigner les éléments du chant dans les écoles populaires. Premier enseignement). Berlin, Reimer, 1827, gr. in-8°, obl. — 2° Cours de la science du chant, suite du petit catéchisme, etc.; *ibid*. — 1828. Suivant M. Gassner (*Universal-Lexikon der Tonkunst*, p. 88), l'auteur de cet ouvrage serait le dernier rejeton de la grande famille des Bach.

Un autre musicien de ce nom (Bach, M.), professeur de musique à Cologne, actuellement vivant (1855), est auteur d'une méthode de chant (*Singschule*) publiée en trois parties, à Cologne, chez Haelscher, et de deux recueils de *Lieder* avec accompagnement de piano, *ibid*.

BACHAUS (Jean-Louis), organiste de Sainte Marguerite et de l'église du cloître, à Gotha, vivait en 1758. Il étudia la composition sous le maître de chapelle Stœlzel. On le range parmi les bons compositeurs pour le clavecin.

BACHELERIE (Hugues de la), troubadour français, né à Uzerche, dans le Limousin, vécut vers la seconde moitié du douzième siècle. On a de lui des chansons d'amour dont les manuscrits ont conservé le chant.

BACHELET (L.-P.), chantre de l'église métropolitaine de Rouen, est auteur d'un petit recueil intitulé : Psaumes et cantiques en fauxbourdon. Rouen, Fleuri fils aîné, 1837, in-8° de 16 pages.

BACHI (Jean de), compositeur français du seizième siècle, dont Jean Montanus et Ulrich Neubert ont publié des motets dans leur *Thesaurus Musicus*, Nuremberg, 1564, t. 1er.

BACHINI (Théodore), né à Mantoue, vers la fin du seizième siècle ou dans les premières

années du 17me, fut cordelier au convent de cette ville, docteur en théologie, et maître de chapelle de l'archiduc d'Autriche, duc de Mantoue. Le P. de Villiers de Saint-Étienne dit (Biblioth. Carmelit., t. II, col. 793) que Bachini a écrit, vers 1636, un traité *De musica*, qui est vraisemblablement resté en manuscrit, car aucun bibliographe n'a cité cet ouvrage. Forkel ni Lichtenthal n'en ont eu connaissance.

BACHMANN (Frédéric), auteur allemand qui vécut dans la première moitié du dix-huitième siècle, a publié une dissertation *De effectibus musices in corpore humano*. Leipsick, 1734.

BACHMANN (Charles-Louis), habile luthier et musicien de la chambre du roi de Prusse, naquit à Berlin en 1716. Comme instrumentiste, il se distinguait par son talent sur la viole; mais c'est surtout comme luthier qu'il mérite d'être placé au rang des artistes les plus recommandables. Ses instruments, et particulièrement ses violons et ses violes, sont fort recherchés en Allemagne. Il est l'inventeur des chevilles à vis pour la contrebasse, invention qu'il appliqua par la suite aux violoncelles et même aux violons. Il imagina aussi, vers 1780, une espèce de guitare à clavier qui portait, vers la droite de la table, un mécanisme au moyen duquel on faisait frapper les cordes par de petits marteaux. Cet instrument eut peu de succès. En 1765 Bachmann reçut son diplôme de luthier de la cour. Cinq ans après, il funda, conjointement avec Ernest Benda, le concert des amateurs de Berlin, qui eut une existence brillante, et qui ne finit qu'en 1797, lorsque Bachmann fut devenu trop vieux pour y donner des soins. Cet artiste estimable est mort à Berlin en 1800, à l'âge de quatre-vingt-quatre ans. Il eut deux fils, qui furent musiciens de la chapelle du roi de Prusse.

BACHMANN (Charlotte-Christine-Guilhelmine), femme de Charles-Louis-Bachmann, fut depuis 1779 cantatrice du concert des amateurs de Berlin, où elle chantait encore en 1797. Lors de l'exécution de l'oratorio intitulé *La mort de Jésus* (de Graun), elle y chanta les solos, conjointement avec madame Schick. Elle était aussi comptée parmi les premières virtuoses de Berlin sur le clavecin. Le catalogue de Rellstab indique quelques chansons de sa composition.

BACHMANN (Le P. Sixte), religieux prémontré à Marchthal en Autriche, naquit le 18 juillet 1754 à Kittershausen. La nature l'avait doué de dispositions si heureuses pour la musique qu'à l'âge de neuf ans il lutta avec le jeune Mozart, sur le piano, sans être vaincu par lui. Il était déjà parvenu alors à jouer correctement plus de deux cents morceaux difficiles, parmi lesquels se trouvaient des pièces et des fugues de Jean-Sébastien Bach. Ses parents, qui le destinaient à l'état ecclésiastique, le firent entrer de bonne heure au monastère des bénédictins de Kittershausen. Il n'y trouva point de ressources pour continuer ses études musicales, mais cela ne l'empêcha pas de commencer à composer pour le piano, bien qu'il n'eût pas les premières notions de l'art d'écrire. Il sentait le besoin de s'instruire dans le contrepoint; son désir fut satisfait lorsqu'il fut envoyé chez les prémontrés de Marchthal pour y faire son noviciat, car il trouva dans la bibliothèque du monastère une riche collection d'ouvrages théoriques et de compositions des meilleurs maîtres, qu'il se mit à étudier avec persévérance. L'arrivée du maître de chapelle Koa à Marchthal lui fournit ensuite l'occasion de perfectionner son éducation musicale. Ses études dans la théorie ne lui avaient point fait négliger son talent d'exécution sur le piano, et il avait acquis une grande habileté dans la manière de Bach, non-seulement comme pianiste, mais comme organiste. Ayant été nommé, en 1786, membre de la société musicale établie par Hoffmeister, il prit l'engagement de composer plusieurs morceaux pour cette société; mais, ayant été mécontent de la publication de ses deux premières sonates de piano, il rompit avec Hoffmeister, et retira les compositions qu'il destinait à cet institut. Depuis lors il a vécu dans la retraite à Marchthal, composant toujours, surtout dans le style ecclésiastique, mais publiant peu de chose. Les ouvrages de sa composition qui ont été imprimés sont: 1° Deux sonates pour le clavecin; Vienne, 1786. — 2° Collection de petites pièces pour le même instrument; Spire, 1791. — 3° Sonate pour le piano; Munich, 1800. — 4° Fugue pour l'orgue; Spire, 1792. Parmi ses ouvrages restés en manuscrit, on remarque plusieurs messes dont les quatre dernières sont écrites dans le style rigoureux, une cantate religieuse, une grande symphonie, trois quatuors pour deux violons, alto et basse, trois sonates pour le piano et quelques fugues pour l'orgue.

BACHMANN (Gottlob), organiste de Saint-Nicolas à Zeitz, naquit à Bornitz, village voisin de cette ville, le 28 mars 1763. A l'âge de quinze ans il fut admis à l'école de Zeitz, où l'organiste Frech lui donna des leçons de piano et d'harmonie. Après avoir employé environ sept années à l'étude de la musique, Bachmann essaya ses forces dans la composition par quelques sonates de piano; mais, considérant combien il lui restait à acquérir de connaissances pour écrire correctement, il prit, en 1785, la résolution de se

rendre à Leipsick, pour y étudier à fond le contrepoint et les belles-lettres. A cette époque les compositions de Kozeluch et les quatuors de Pleyel jouissaient d'une vogue décidée; Bachmann se passionna pour ce genre de musique et s'en fit l'imitateur; il ne tarda pas cependant à s'en dégoûter, après qu'il eut entendu les ouvrages de Haydn et de Mozart, et ce furent ces deux grands artistes qu'il prit pour modèles. Il passa plusieurs années à écrire des quatuors et des symphonies dans leur style. Ses amis, auxquels il les faisait entendre, applaudissaient à ses efforts, au lieu de lui faire remarquer qu'il y a peu de gloire à acquérir dans l'imitation des meilleures choses; mais, ayant quitté Leipsick en 1790 pour se rendre à Dresde auprès de Naumann, il trouva dans ce compositeur un juge plus sévère que ses amis, et il commença à comprendre qu'il resterait toujours fort loin de Haydn et de Mozart, parvînt-il à imiter aussi exactement que possible leur manière savante et pure. Né avec un sentiment vif du beau en musique, Bachmann était dépourvu d'imagination et de génie; il fallait qu'il imitât quelqu'un : ce fut Naumann qui devint son modèle, et, après avoir aimé passionnément la musique instrumentale, il en vint à adopter les préjugés de ce compositeur contre ce genre, et à se persuader qu'il ne peut être expressif. La simplicité du style de Naumann, de Weigl, de Salieri, de Cimarosa et de Vincenzo Martini devint l'objet de ses préférences, et c'est dans cette manière qu'il écrivit depuis lors la plupart de ses ouvrages. La nécessité d'obtenir une position fixe lui faisait solliciter depuis quelque temps la place d'organiste à Zeitz : il l'obtint en 1791, et depuis lors il n'a plus quitté cette ville. Les ouvrages de Bachmann se divisent en plusieurs classes; voici l'indication des principaux : OPÉRAS. 1° *Phædon et Naïde*, en un acte. — 2° *Don Silvio de Rosalva*, en deux actes, arrangé pour le piano; Brunswick, 1797. — 3° *Orphée et Euridice*, en deux actes; Brunswick, 1798. — 4° *Cantate sur la mort d'Orphée*; Brunswick, 1799. La mélodie de ces compositions est gracieuse et ne manque pas d'expression; mais on y trouve peu d'invention. BALLADES et CHANSONS : 5° Poésies légères de Matthisson et de Jacobi, mises en musique; Halle, 1795. — 6° *L'Elysée*, ballade de Matthisson; Vienne, Riedt. — 7° Douze chansons allemandes, œuvre sixième; Offenbach, André. — 8° *Héro et Léandre*, ballade de Bürger; Offenbach, 1798. — 9° *Complainte d'une jeune fille*, de Schiller; Augsbourg, 1799. — 10° *Léonard et Blondine*, ballade; Leipsick, Breitkopf et Haertel. — 11° *Lénore*, ballade de Bürger; Vienne, Riedt. — 12° *Arion*, ballade; Bonn, Simrock, — 13° *Die Burgschaft* (la Caution), ballade de Schiller; Vienne, Riedt. — 14° *La plainte de Cérès*, de Schiller; *ibid.* — 15° *Die Schlacht*; *ibid.* — 16° Ballades de Goethe; Leipsick, Kühnel. — 17° Douze chansons allemandes, œuvre vingt-deuxième; Vienne, Eder. — 18° Six chansons, op. 25; Vienne, Riedt. — 19° Six odes allemandes, op. 33; *ibid.* — 20° Six chansons allemandes, op. 45; Berlin, Dunker. — 21° Six *idem* op. 51; Leipsick, Hoffmeister. — 22° Six *idem*, op. 59; Worms, Kreitner. — 23° Trois morceaux de Rochlitz; Leipsick. — MUSIQUE INSTRUMENTALE. — 24° *Symphonie pour l'orchestre*, op. 2; Offenbach, André. — 25° Deux *id.*, œuvres neuvième et dixième; Brunswick, Spehr. Ces compositions sont très-faibles. — 26° Deux quatuors pour deux violons, alto et basse, œuvre troisième; Offenbach, André. — 27° Deux *idem*, op. 5; *ibid.* — 28° Trois *idem*, œuvre septième; Vienne, Eder. — 29° Deux *idem* en *sol* et en *mi-bémol*, op. 8; Brunswick, Spehr. — 30° Un *idem*, op. 32; Leipsick, Breitkopf et Haertel. — 31° Un *idem*, op. 57; Worms, Kreitner. — 32° Un *idem*, dédié à Haydn, Augsbourg, Gombart. — 33° *Quintetto* pour piano, flûte, violon, alto et violoncelle, op. 42; Vienne, Eder. — 34° *Deux trios* pour piano, violon et violoncelle, Brunswick, Spehr. — 35° *Sonate* pour piano et violon obligé, op. 4; Offenbach, André. — 36° *Andante* pour piano et violon, tiré de la Symphonie op. 9; Brunswick, Spehr. — 37° *Sonate* pour piano et violon obligé, op. 23; Vienne, Eder. — 38° *Sonate* pour les mêmes instruments, op. 24, *ibid.* — 39° *Sonate pour piano, à quatre mains*, op. 41; Bonn, Simrock. — 40° *Sonate* pour piano seul, op 21; Leipsick, Breitkopf. — 41° *Sonate idem*, op. 36; Vienne, Riedt. — 42° *Six petites pièces idem;* Leipsick, Breitkopf. — 43° *Douze pièces favorites*; Vienne, Eder. — 44° *Sonate*, *ibid.* — 45° Une *idem*, n° 76 du Journal de Musique; Offenbach, André. — 46° *Deux sonates*; Dresde, Hilscher. — 47° *Douze danses* et marches, op. 58; Worms, Kreitner. — 48° Six pièces d'orgue, œuvre trente-quatrième; Leipsick, Breitkopf et Haertel. — 49° *Douze idem*; Leipsick, Hoffmeister. On a aussi de Bachmann un petit traité d'harmonie intitulé : *Kurze und deutliche Generalbass Anweisung*; Zeitz (sans date), in-8°. Enfin, vers la fin de sa vie, il a publié : *Allgemeine Musikschule nach der neuesten Methode eingerichtet* (École complète de musique, d'après les méthodes les plus nouvelles); Zeitz, 1833, in-8°.

BACHMANN (CHRÉTIEN-LOUIS), médecin, né à Schwartz, près de Henneberg, étudia à l'université d'Erlangen, en 1785, et y fit imprimer,

dans la même année, un ouvrage in-4°, intitulé : *Entwurf zu Vorlesungen über die Theorie der Musik, insofern sie Liebhabern derselben nothwendig und nützlich ist* (Idée d'un cours de théorie de la musique, en tant qu'elle est nécessaire et utile aux amateurs de cet art). Gerber (*Biogr. Lex. der Tonkunstler*) dit que ce n'est qu'une copie fidèle de la dissertation du docteur Forkel sur le même sujet. Vers 1797, Bachmann se fixa à Culmbach, où il exerça la médecine. On a aussi du même auteur : *Dissertatio inauguralis medica de Effectibus musicæ in hominem*. Erlangen, 1792.

BACHMANN (O.), fabricant d'instruments à archet à Halberstadt, est auteur d'un livre intitulé : *Theoretisch-praktisches Handbuch des Geigenbaues; oder Anweisung, italienische und deutsche Violinen, Bratschen, Violoncello's, Violons so wie Guitarren und Geigenbogen nach den neuesten Grundsætzen und in hoechster Vollkommenheit zu verfertigen* (Manuel théorique et pratique de la construction des instruments à archet, etc.); Quedlinbourg et Leipsick, Gott. Basse, 1835, 1 vol. in-8° de 92 pages, avec 4 planches. Le livre de Bachmann n'est guère qu'un abrégé du grand ouvrage de Wettengel, publié quelques années auparavant (V. Wettengel)

BACHMAYER. On a sous ce nom, qui est probablement celui d'un musicien autrichien, trente-six airs nationaux arrangés pour deux clarinettes, deux cors et deux bassons, imprimés à Vienne, chez Steiner.

BACHMEISTER (Lucas), docteur en théologie, professeur et surintendant à Rostock, naquit à Lunebourg le 18 octobre 1530, et mourut à Rostock le 9 juillet 1608. On a de lui : *Oratio de Luca Lossio;* Rostock 1562. Il prononça cet éloge du musicien Loasius le jour où il prit possession de sa chaire de théologie.

BACHSMIDT (Antoine), compositeur et virtuose sur la trompette et sur le violon, naquit à Moelk en Autriche, vers 1709. Il fut pendant quelque temps inspecteur des prisons dans sa ville natale; mais il abandonna cet emploi, et se mit à voyager. Partout il obtint des applaudissements pour son talent extraordinaire sur la trompette, dont il savait tirer des sons qui semblaient ne pas appartenir à cet instrument. Il fut enfin placé à la chapelle du prince-évêque de Würtzbourg; mais il ne put y rester longtemps : le son de son instrument ayant causé des maux de nerfs à la tante du prince, Bachsmidt fut obligé de quitter ce service et fut recompensé magnifiquement. Il se rendit de là à Eichstadt, où il fut placé à la chapelle du prince-évêque (Jean-Antoine III). Bachsmidt, y ayant acquis une grande habileté sur le violon, fut employé par le comte de Strasoldo, successeur du prince-évêque, comme premier violon de sa musique, et peu de temps après comme directeur de ses concerts. Il commença alors à se livrer avec ardeur à la composition et à l'étude des ouvrages des meilleurs maîtres anciens et modernes. Ses premiers essais ayant eu du succès, le prince d'Eichstadt l'envoya en Italie pour se perfectionner. A son retour dans la résidence, le prince le nomma directeur de sa chapelle. Il composa alors plusieurs opéras allemands et italiens qui furent représentés à la cour et sur le théâtre de la ville; sa musique d'église lui acquit surtout une grande réputation. Il a écrit beaucoup de messes, vêpres, litanies, etc., dont les copies manuscrites se sont répandues. On connaît aussi un grand nombre de symphonies, de quatuors, de concertos, de sa composition; mais il n'a été gravé que six quatuors de violon, et un concerto pour haut bois, deux violons, alto, basse et deux cors. Son style rappelle celui de Graun. Bachsmidt devint aveugle quelques années avant sa mort, qui arriva vers 1780.

BACILERI (Dom Jean), ecclésiastique né à Ferrare, dans la seconde moitié du seizième siècle, est connu comme compositeur par les ouvrages suivants : 1° Vespri a otto voci, op. 2; Venise, Angelo Gardano, 1610, in-4°. — 2° *Totum defunctorum officium quinque vocibus*, op. 3; Venise, Bart. Magni, 1619.

BACILIERI (Louis), compositeur dramatique, né à Bologne, et élève du lycée communal de musique de cette ville, a fait représenter au petit théâtre Contavalli, en 1842, *Sesostri*, opéra en trois actes dont la musique a eu peu de succès. Cet essai n'a point été suivi par d'autres productions.

BACILLY (Bénigne de), prêtre, né dans la Basse-Normandie, vers 1625, n'était pas un compositeur habile, comme on l'assure dans le *Dictionnaire historique des musiciens* (Paris, 1810); il avait au contraire fort peu de pratique, quoiqu'il ne manquât pas d'une sorte de génie naturel. Bacilly avait obtenu un bénéfice qui l'a fait désigner par ses contemporains sous le nom de *Prieur de Bacilly*. On voit par le titre d'un de ses ouvrages qu'il avait cessé de vivre en 1692. Il a publié : 1° *Recueil des plus beaux vers qui ont été mis en chant, avec le nom des auteurs, tant des airs que des paroles*; Paris, 1661, 2 vol. in-12. — 2° *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter;* Paris, 1668, in-12. — 3° *Premier et deuxième recueils d'airs spirituels à deux parties, par feu M. de Bassilly*

(sic); Paris, 1692, 2me édition. — 4° *Premier et deuxième recueils d'airs bachiques;* Paris, 1677, in-8° obl., 2me édition. Forkel, d'après le catalogue fort mal fait qui se trouve dans l'histoire de l'Opéra du président Durey de Noinville, a écrit (*Allgemeine Litteratur der Musik*, p. 309) *De Bailly* au lieu de *Bacilly;* Lichtenthal le copie aveuglément en cette circonstance (*Biografia della Musica*, t. 4, p. 142), comme il le fait presque toujours, et reproche à E. L. Gerber d'avoir écrit *de Bacilly* d'après l'autorité de La Borde. La Borde et Gerber ont nommé l'auteur des *Remarques curieuses* par son véritable nom, et Forkel et Lichenthal ont été induits en erreur. Voici, à cet égard, des renseignements dont je garantis l'exactitude. L'ouvrage de Bacilly fut d'abord imprimé sans nom d'auteur, sous ce titre : *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter, et particulièrement pour ce qui regarde le chant français.* Paris, Ballard, 1668, in-12. Dans la même année le frontispice du livre fut changé, et l'on y ajouta : *par le Pr. B. D. B.* Le titre de la deuxième édition, qui parut à Paris, en 1671, in-12, chez G. de Luyne, est le même que celui ci, avec les lettres initiales (1). La troisième édition est intitulée : *L'Art de bien chanter de M. de Bacilly;* Paris, Claude Bageart, 1679, in-12. Le frontispice de celle-ci fut encore changé dans la même année, et Bacilly y ajouta une défense de son livre, dont il avait été fait une critique anonyme. L'ouvrage ainsi remanié porte pour titre : *L'Art de bien chanter de M. de Bacilly, augmenté d'un discours qui sert de réponse à la critique de ce traité.* Paris, chez l'auteur, 1679, in-12. Enfin la quatrième édition est intitulée : *Traité de la méthode ou art de bien chanter, par M. de B***.* Paris, Guill. de Luyne, 1681, in-12.

BACK (P. Conrard), naquit en 1749 à Heigerloch. En 1770 il entra dans l'ordre des Bénédictins à Ottobeuern, où il mourut en 1810. Ses études de musique ont été faites à Zweifatten, sous le P. Ernest Weibrauch, ensuite à Ottobeuern sous le P. François Scheitzer, et enfin sous Neubauer. Il a composé beaucoup de messes, litanies, etc. Parmi ses compositions, on connaît aussi un opéra de *Joseph*, dont les journaux allemands ont vanté le mérite.

BACKHAUS (Jean-L.); V. Bachaus.

(1) Barbier, *Dictionn. des Anonymes*, t. III, p. 337, n° 18029, 2me edit.) prétend que les exemplaires de 1671 ont pour titre : *Traité de la Méthode, ou l'Art de bien chanter*, et que ces exemplaires sont de la première édition avec un nouveau frontispice. Il y a dans cette assertion plusieurs erreurs que n'aurait pas faites ce bibliographe s'il eût vu les diverses éditions du livre.

BACKOFEN (J.-G.-Henri), compositeur, littérateur et virtuose sur la harpe, le cor anglais, la clarinette et la flûte, vivait à Nuremberg en 1803, et naquit à Durlach en 1768. En 1780, il fut envoyé à Nuremberg, avec deux de ses frères, pour y étudier la musique, la peinture et la littérature. Il apprit en peu de temps le français, l'espagnol, l'italien, et devint habile peintre de portraits. Ses maîtres de musique furent Gruber pour la composition, et Birckmann pour les instruments. En 1789, Backofen était déjà compté parmi les bons clarinettistes, et les voyages qu'il fit alors augmentèrent beaucoup sa réputation. Rentré à Nuremberg en 1794, il se mit à étudier la flûte, et devint bientôt l'un des premiers flûtistes de l'Allemagne. Mais c'est surtout comme harpiste et comme virtuose sur le cor anglais qu'il s'est distingué. Après avoir voyagé pendant plusieurs années, il s'arrêta à Gotha en 1802, et revint à Nuremberg l'année suivante. On a de sa composition : 1° Seize variations sur l'air : *Ah! vous dirai-je maman*, pour la harpe à crochets; Leipsick, 1779. — 2° Sonate pour la harpe, avec acc. de violon ; *ibid.*, 1798. — 3° Concertante pour harpe, cor de bassette, et violoncelle. — 4° Concertante pour harpe, alto et violoncelle. — 5° Treize variations pour la harpe, sur l'air *Ach die lieber Augustin*, etc., op. 41; Leipsick, 1801. — 6° Premier, deuxième et troisième cahiers de pièces pour la harpe; *Ibid.* 1799-1802. — 7° *Anleitung zum Harfenspiel mit eingestreuten Bemerkungen über den Bau der Harfe* (Instruction sur l'art de jouer de la harpe, avec des remarques sur la construction de cet instrument); Leipsick, Breitkopf et Haertel, 1802. Une deuxième édition augmentée de cet ouvrage a paru en 1827, sous le titre de *Harfenschule;* ibid. — 8° *Anweisung für die Klarinette und das Bassethorn*. (Méthode pour la clarinette et le cor de bassette); *ibid.*, 1863. — 9° Concertante pour deux clarinettes. — 10° Quintuor pour cor de bassette, 2 violons, alto et basse. — 11° Premier recueil pour la harpe, avec le doigté indiqué, à l'usage des commençants. De plus, en manuscrit : 1° *Te Deum* bref; — 2° Musique pour l'ouverture du théâtre de Nuremberg, — 3° Scène de Métastase. — 4° Chant funèbre pour la mort d'un Franc-Maçon, à quatre voix. — 5° Trois concertos pour cor de bassette ; — 6° Grand concerto pour la harpe à pédales. — 7° Quintetto pour la clarinette. — 8° Plusieurs pièces d'harmonie pour deux clarinettes, deux cors et deux bassons. En 1806, Backofen fut nommé musicien de la chambre à la cour de Gotha. Il fit de là quelques excursions à Leipsick, à Munich et à Francfort. En 1815, il se fixa à Darmstadt, et y établit une

manufacture de clarinettes, quelques années après. Il y vivait encore en 1837. Deux de ses frères ont aussi embrassé la profession de musicien. Le premier, Ernest né à Durlach en 1770, était premier basson au théâtre de Nuremberg, en 1803; le second, Godefroid, né aussi à Durlach, en 1771, jouait la première clarinette au même théâtre, dans le même temps.

BACON (Roger), franciscain anglais, naquit à Ilchester, dans le comté de Sommerset, en 1214. Il étudia d'abord à Oxford, puis à l'université de Paris, où la réputation des professeurs attirait des disciples de toutes les parties de l'Europe. Revenu en Angleterre en 1240, il y entra dans l'ordre de Saint-François, et alla se fixer à Oxford, où il se livra à l'étude de la physique. La nature l'avait doué d'un génie qui le porta à s'élever au-dessus de son siècle et à faire des découvertes qui lui ont mérité l'admiration des nations éclairées et les persécutions de ses contemporains. Il mourut à Oxford, vers 1292. Au nombre de ses écrits se trouve un traité *De valore musices*, qui a été inséré dans son *Opus majus*, Londres, 1733, in fol. Un manuscrit du 14e siècle de la bibliothèque Ambrosienne de Milan, coté R. 47, in-fol., contient un petit traité de musique de Roger Bacon, sous ce titre : *Opusculum valdè utile de musicâ*. Ce traité, divisé par chapitres, s'étend depuis la page 43 jusqu'à la 57e. Il ne contient rien qui le distingue des écrits de son temps sur cette matière, à l'exception de cette question assez curieuse : *Quomodo pulsus sive arteriæ musice moveantur, de secondo vero promissionis quomodo natura musicæ in pulsu inveniatur, sicut dicunt Galienus et Avicena*. C'est cette même question qui, longtemps après, a fourni au médecin Marquet le sujet d'un livre singulier. (Voy. Marquet.)

BACON (François), de Verulam, célèbre chancelier d'Angleterre, né en 1560, mourut en 1626. Cet homme de génie, l'un de ceux qui ont le plus contribué aux progrès des sciences naturelles par la philosophie positive qu'il y a introduite, a traité de plusieurs objets relatifs à la production et à la propagation des sons dans les deuxième et troisième centuries de son important ouvrage intitulé : *Sylva sylvarum, sive historia naturalis*. Ce livre se trouve dans ses œuvres complètes imprimées à Francfort en 1665, in-fol., p. 754.

BACON (Richard Mackensie), littérateur et musicien anglais, né à Norwich vers 1788, s'est fait connaître avantageusement par la publication d'un écrit périodique relatif à la musique, intitulé : *The Quarterly musical Magazine and Review*, dont le premier numéro a été publié au mois de janvier 1818. Ainsi que l'indique son titre, cette revue devait paraître de trois en trois mois par cahiers qui, étant réunis, formaient des volumes d'environ 550 pages; mais la publication n'a été régulière que dans les premières années : dans les derniers temps, les numéros ont paru près de deux ans après l'époque indiquée. Le dixième volume a été complété en 1830. Ainsi que la plupart des livres anglais qui traitent de la musique, le *Quarterly musical Magazine* est assez superficiel en ce qui concerne les parties principales de l'art, et en même temps, diffus sur des questions de peu de valeur; cependant cet écrit périodique n'est pas dépourvu de mérite. M. Bacon, suivant l'usage des anglais, ne s'est pas fait connaître comme rédacteur du *Quarterly musical Magazine;* mais il a publié sous son nom un traité du chant extrait de son recueil périodique, sous ce titre : *Elements of vocal science being a philosophical enquiry into some of the principles of singing;* Londres, Baldwin, Cradock and Joy, 1824, in-12. Cet ouvrage est écrit sous la forme de lettres, qui sont signées, dans le *Quarterly musical Magazine*, du pseudonyme de *Timotheus*.

En 1821, le projet d'une Encyclopédie de musique fut fait à Londres : elle devait former deux volumes grand in-4°. Clémenti, Bishop, le Dr. Crotch, M. Adams, et quelques autres musiciens et littérateurs y devaient fournir des articles, et la rédaction générale de l'ouvrage devait être confiée à M. Bacon, qui en publia un prospectus bien fait dans la même année, en une demi-feuille in-4°, du format que devait avoir l'Encyclopédie. Cette entreprise ne s'est pas réalisée. M. Bacon habitait ordinairement dans une maison de campagne à Cossey, près de Norwich, et non loin de Londres.

BACQUOY GUÉDON (Alexis), danseur de la comédie française, retiré en 1767, est auteur d'un livre qui a pour titre : *Méthode pour exercer l'oreille à la mesure dans l'art de la danse*. Amsterdam (Paris), 1778, in-8° de 56 pages, avec 20 planches de musique. Le même livre a reparu avec un nouveau frontispice, en 1784.

BADENHAUPT (Hermann), directeur de musique à l'église de Glükstadt, dans le duché de Holstein, sur les bords de l'Elbe, vers le milieu du dix-septième siècle, a fait imprimer dans cette ville, en 1674, un ouvrage intitulé : *Choragium Melicum*, qui renferme quarante morceaux de musique sacrée à trois voix, deux violons et basse.

BADER (Charles-Adam), né à Bamberg, le 10 janvier 1789, fut considéré comme un des meilleurs ténors de l'Allemagne. Son début dans la carrière dramatique eut lieu en 1814, au théâtre de

Brunswick, alors dirigé par Klingemann. Deux ans après, il obtint un congé pour aller se faire entendre à Berlin. Sa voix et son talent comme acteur n'avaient point encore acquis leur développement; néanmoins les représentations où Bader se fit entendre furent autant de triomphes. Son engagement achevé à Brunswick, il en contracta un à Berlin, qui l'a fixé dans cette ville. Comme la plupart des chanteurs allemands, Bader manquait d'une éducation vocale basée sur une bonne mise de voix et sur un mécanisme pratique de la vocalisation; mais le timbre de sa voix était de la plus belle qualité, et son accent avait beaucoup de pathétique et d'expression. Comme acteur, il avait d'ailleurs beaucoup d'intelligence, de chaleur et de force. Son genre était le drame, et les rôles qui lui ont fait le plus d'honneur sont ceux d'*Adolar* dans l'*Euryanthe* de Weber, de *Licinius* dans la *Vestale*, de *Cortez* et de *Masaniello*. Il complait beaucoup d'admirateurs parmi les habitués du théâtre royal de Berlin, mais les partisans de la musique italienne lui contestaient le titre de chanteur, et prétendaient qu'il ne méritait ses succès que par son jeu. Bader parut pour la dernière fois sur le théâtre de Berlin le 18 janvier 1849, dans le rôle de *Blondel* de *Richard-Cœur-de-lion*, opéra de Grétry. Il a publié de sa composition : 1° *Veni creator* à quatre voix et orchestre; Bonn, Simrock. — 2° Six Lieder, avec accomp. de piano; Berlin, Schlesinger.

BADIA (Charles-Augustin), compositeur, né à Venise, était au service de la cour de Vienne au commencement du dix-huitième siècle. Ses ouvrages sont : 1° *Narciso*, à Vienne, 1699.— 2° *La Ninfa Apollo*; Vienne, 1700. — 3° *La Corte celeste*, oratorio pour la fête de Sainte-Catherine, 1702. — 4° *Amore vuol somigtianza*; 1702. — 5° *Il Profeta Elia*, oratorio, à Venise, 1720. — 6° *Giesù nel Pretorio*, oratorio, en 1730. On connaît aussi de sa composition, *Tributi armonici*, collection composée de douze cantates à voix seule et clavecin, gravée sans date et sans nom de lieu.

BADIA (Louis), compositeur, né à Tiramo, dans le royaume de Naples, vers 1822, a fait représenter à Bologne, pendant la saison du carnaval, en 1846, son premier opéra, intitulé *Gismondo de Mendrisio*. Cet ouvrage n'eût pas de succès. Un autre opéra, écrit pour Florence par le même artiste, n'a eu qu'une représentation. Le 15 février 1853 M. Badia a fait jouer au grand théâtre de Trieste *Flavio Rachis*, opéra sérieux qui n'a pas été plus heureux.

BADIALI (César), basse chantante distinguée des théâtres d'Italie, débuta à Trieste en 1827. Après avoir brillé sur les théâtres principaux, particulièrement à Milan, où il chanta pendant les années 1830, 31 et 32, il fut engagé au théâtre de Madrid, puis à celui de Lisbonne, et ne revint en Italie qu'en 1838. Lorsqu'il reparut au théâtre de la Scala, à Milan, il y obtint un succès d'enthousiasme, et il y chanta alternativement ainsi qu'à Vienne et à Turin. En 1842, le titre de premier chanteur de la chambre impériale lui fut accordé, puis il se fit entendre à Rome, à Venise, à Trieste, à Turin, et dans d'autres villes moins importantes. En 1845 il était à Livourne; mais il paraît avoir quitté la scène peu de temps après. L'Académie de Sainte-Cécile, de Rome, l'admit au nombre de ses membres. Il s'est fait connaître comme compositeur par trois mélodies intitulées : 1° *L'Addio a Nice, Romanza*; Vienne, Mechetti. — 2° *Il Giuramento*, pour mezzo soprano ibid. — 3° *L'ombra, romanza*, idem, ibid.

BADINO (Louis-Dieudonné), poëte et musicien italien, naquit à Mondovi le 7 août 1675. Après avoir terminé ses études littéraires et musicales, il embrassa l'état ecclésiastique, et obtint les places de maître de chapelle et de recteur du séminaire de Mondovi. Il mourut en cette ville le 18 novembre 1742. On a imprimé de sa composition : *Sacri affectus poetici in honorem B. Mariæ Virginis, quatuor vocum*; Mondovi, 1712, in-4°.

BAECKER (Casimir), né à Berlin, vers 1790, fut amené fort jeune en France par Mme de Genlis, qui en fit son élève de prédilection, particulièrement pour la harpe. Elle lui enseigna à jouer de cet instrument d'après son système, qui consistait à faire usage, dans l'exécution, du petit doigt de chaque main, ce qui est contraire aux principes ou, si l'on veut, aux habitudes des harpistes. Quoi qu'il en soit des avantages de ce système, il est certain qu'il réussit complétement dans l'éducation de M. C. Baecker, doué par la nature des plus heureuses dispositions et d'une volubilité de doigts jusqu'alors sans exemple. Vers 1808, M. Baecker débuta dans les concerts, et se fit applaudir par le brillant et la netteté de son jeu, ainsi que par la beauté des sons qu'il tirait de l'instrument. Il était alors âgé d'environ dix-huit ans, et n'était connu dans le monde que sous le nom de *Casimir*. Après de brillants succès, il cessa tout à coup de paraître en public, et rentra dans l'obscurité de la vie privée, mettant autant de soin à se faire oublier qu'il en avait mis naguère à se faire connaître. Plus de dix-huit ans s'écoulèrent, et un petit nombre d'artistes avaient seuls conservé le souvenir du talent de M. Baecker, lorsqu'en 1829 il vint réveiller l'attention du public par l'an-

nonce d'un cours de harpe, dont le prospectus indiquait la mise en pratique, dans l'enseignement de cet instrument, du système de Mme de Genlis, devenu celui de son élève. J'ignore quel fut le succès de ce cours, mais je sais que depuis ce temps M. Baecker n'a point cessé de se livrer à l'enseignement de la harpe. Au mois d'avril de l'année 1835, il s'est fait entendre dans un concert; mais il y fit peu de sensation.

Dans les concerts qu'il a donnés, M. Casimir Baecker a joué quelques morceaux composés ou arrangés par lui : il paraît avoir gardé cette musique pour lui seul, car je ne crois pas qu'il en ait été rien publié. Tous les catalogues de la France et de l'Allemagne sont muets à cet égard.

BAEHR (Jean), ou *Beer*, ou *Baer*, maître des concerts du duc de Weissenfels, naquit en 1652 à Saint-Georges sur l'Ems, bourg du comté de Klevenhaller, en Autriche. Ses parents, qui professaient la religion protestante, étaient pauvres et hors d'état de rien faire pour l'éducation de leurs fils; des moines, possesseurs de la seigneurie catholique où il était né, se chargèrent de son entretien et de son instruction, dans l'espoir de le faire changer de religion. Lorsqu'il fut âgé de dix ans, on l'envoya au couvent des bénédictins, à Lambach. Il y fit de si rapides progrès dans les lettres, les sciences et la musique, qu'il put être admis, le 20 octobre 1670, au gymnase poétique de Ratisbonne. Il s'était réuni dans cette ville à ses parents, qui avaient dû s'y retirer à cause de leurs opinions religieuses. Il y resta plusieurs années. Le magistrat de Ratisbonne lui fournit ensuite les moyens d'aller étudier la théologie à l'université de Leipsick; mais il y resta peu de temps, parce que sa belle voix de ténor, son talent sur le violon et sur le clavecin, enfin son mérite comme compositeur, le firent appeler à la chapelle du duc Auguste de Saxe. Après la mort de ce prince, il fut nommé maître de chapelle des concerts du duc Jean-Adolphe de Weissenfels. Atteint d'une balle à la chasse du sanglier, il est mort au mois d'août 1700, âgé de quarante-huit ans.

Baehr est plus connu comme écrivain polémique, que comme compositeur. Plus pédant encore que savant, il a porté dans ses disputes littéraires l'oubli de toute convenance. Ses ouvrages consistent en pamphlets assez courts, quoique les titres en soient fort longs : en voici la liste. *Ursus murmural, das ist : klar und deutlicher Beweiss, welcher gestalten Herr Gottf. Vockerod, Rector des Gymnasii illustr. zu Gotha, in seinem den 10 aug. des abgewichenen 1696 Jahres herausgegebenen programmate der Musik, und per consequens denen von derselben dependirenden zu viel gethan* (L'Ours murmure, ou preuve claire et évidente de l'ignorance de M. Godefroi Vockerodt, etc.); Weimar, 1697, in 8°, 42 pages. Cette diatribe est dirigée contre un programme intitulé : *Consultatio IX de cavendo falsa mentium intemperatarum medecina; sive abusu musicorum exercitiorum, sub exemplo principum romanorum*, par G. Vockerodt, recteur à Gotha. Baehr se désigne lui-même sous le nom d'*Ursus*, parce que celui de *Baer* signifie *un ours* dans la langue allemande. Vokerodt ayant défendu son opinion dans un autre écrit intitulé : *Missbrauch der freyne Künste, insonderheit der Musik.* (Abus des beaux-arts, et notamment de la musique), Baehr l'attaqua plus violemment encore dans une satire qu'il intitula : *Vulpes vulpinatur, List wider List, oder die musikalische Fuchsjagd* (Le renard est pris, ruse contre ruse, ou la chasse musicale aux renards); Weissenfels, 1697, in-4°, 12 feuilles. Cette dispute donna encore lieu à d'autres pamphlets de Baehr, qu'il intitula *Ursus saltat, Ursus triomphat*, etc. Les autres ouvrages de ce musicien sont : 1° *Bellum musicum, oder musikalischer Krieg* (La guerre musicale); Weimar, 1701, in-4°, 4 feuilles 1/2. — 2° *Musikalische Discurse durch die Principia der Philosophie deducirt*, etc. Nuremberg, 1719, in-8°, 219 pages. Cet ouvrage, comme on voit, a été publié longtemps après la mort de l'auteur. Baehr y donne la solution de soixante questions relatives à la musique, dans un nombre égal de chapitres. A la fin du volume, on a réimprimé l'opuscule intitulé : *Bellum musicum*. Baehr a laissé en manuscrit un traité de composition intitulé : *Schola phonologica, seu Tractatus doctrinalis de compositione harmonica*, qui a été en la possession de Mattheson. Celui-ci, dont le caractère avait de l'analogie avec celui de Baehr, assure que ce musicien était gai, qu'il était recherché dans le monde, et que ses ouvrages portent l'empreinte de la sérénité de son esprit. (V. Mattheson, *Grundlage einer Ehrenpforte*, p. 15.). Baehr a laissé en manuscrit quelques ouvrages de philosophie.

BAEHR (O.). On a publié sous ce nom six *Lieder* à quatre voix (soprano, alto, ténor et basse), Leipsick, Breitkopf et Haertel, et six *Lieder* pour mezzo soprano, avec accomp. de piano, *ibid.*

BAEHR (Joseph). *Voyez* Beer.

BAER (Henri). On a gravé sous ce nom trois duos pour deux violons, chez Breitkopf et Haertel, à Leipsick.

BAERMANN (Jean-Frédéric), bassoniste

et flûtiste à Halle, a publié divers ouvrages de sa composition : 1° Trois duos pour deux flûtes, œuvre premier; Leipsick, 1798. — 2° Trois *idem*, œuvre deuxième; *ibid*. — 3° Trois duos pour violon et violoncelle, œuvre quatrième; *ibid*, 1799. — 4° Trois duos pour violon et alto, op. 6, et trois *idem*, op. 7; Offenbach, 1799. — 5° Trois duos pour deux flûtes, op. 8, 1802.

BAERMANN (Henri-Joseph), virtuose sur la clarinette, est né à Potsdam, le 14 février 1783. A l'âge de onze ans il fut admis dans l'école de musique militaire de cette ville, et y commença son éducation musicale. Plus tard il eut le bonheur de recevoir des leçons du célèbre clarinettiste Beer, qui lui fit faire de rapides progrès dans l'art de jouer de son instrument. Malheureusement les devoirs multipliés du service militaire, où il était engagé, lui laissaient peu de temps à donner à ses études. Fils de soldat, il était de droit, suivant les lois de son pays, soldat lui-même, et, comme tel, obligé de sacrifier sans cesse ses penchants aux exigences despotiques de son état. Pendant dix ans, lui que la nature et le travail avaient fait un des artistes les plus remarquables de son temps, fut obligé de faire, comme un simple manœuvre de musique, le service de clarinettiste ordinaire dans le premier bataillon de la garde royale de Prusse, et celui de première clarinette de la musique du roi. Les événements qui suivirent la bataille d'Iéna lui rendirent la liberté; il en profita, quitta sa patrie, et se rendit en Bavière, où il fut placé en 1806 dans la musique de la cour. En 1818 il fit son premier voyage dans la Suisse et le midi de la France, et partout son talent excita l'enthousiasme. De retour à Munich, il y apprit la réorganisation de la chapelle du roi de Prusse, et crut devoir offrir d'y reprendre du service; mais, ses propositions n'ayant pas été acceptées, sa liberté lui fut définitivement acquise. En 1811, Charles-Marie de Weber alla à Munich pour y donner des concerts; Baermann, dont ce compositeur admirait le grand talent, se lia avec lui d'une étroite amitié, et en obtint trois concertos de clarinette, qui furent composés expressément pour lui. Pendant l'automne de la même année, ces artistes firent ensemble un voyage de concerts, et se firent entendre à Gotha, Weimar, Dresde, Prague et Berlin. En 1813 Baermann visita pour la première fois la capitale de l'Autriche; son talent y excita l'enthousiasme, comme cela était arrivé dans toutes les villes que l'artiste avait visitées. Deux ans après il fit un voyage en Italie, et, malgré l'indifférence des habitants de ce pays pour la musique instrumentale, il obtint partout de brillants succès, particulièrement à Venise, où il donna un concert qui fut dirigé par Eybler. Arrivé à Paris vers la fin de 1817, il y donna des concerts avec Mme Catalani, et s'y fit entendre plusieurs fois dans les concerts de la semaine sainte. On y admira la belle qualité des sons qu'il tirait de son instrument, le brillant de son exécution et l'élégance de son style; mais cette admiration fut stérile, car on ne songea point à fixer Baermann à Paris pour servir de modèle aux jeunes gens qui se livraient à l'étude de la clarinette dans le Conservatoire. Depuis cette époque, Baermann a fait plusieurs autres voyages, recueillant partout des témoignages d'intérêt pour son beau talent; le premier à Dresde, en 1819; l'année suivante à Londres, où il était appelé par la Société philharmonique; en 1821 à Vienne; en 1822 et 1823 en Russie et en Pologne, enfin, en 1827, à Berlin, Copenhague et Hambourg. En 1833, il retourna à Pétersbourg, et postérieurement il visita de nouveau quelques grandes villes de l'Allemagne et fit un second voyage à Paris. Toute l'Allemagne le considéra longtemps comme un modèle de perfection dans l'art de jouer de la clarinette. Les compositions qu'il a publiées sont au nombre d'environ trente-cinq œuvres. On y remarque plusieurs concertos et concertinos, particulièrement les œuvres 24, 27 et 28, publiés à Leipsick, chez Breitkopf et Haertel; des airs variés avec orchestre, œuvres 12, 20, 21 et 29, Bonn, Simrock; Paris, Gambaro; Leipsick, Hofmeister, et Br. et Haertel; des fantaisies et des sonates avec orchestre, œuvres 26 et 31; des quintettis pour clarinette, deux violons, alto et violoncelle, œuvres 19, 22 et 23, Leipsick, Br. et Haertel; des quatuors pour clarinette, violon, alto et basse, œuvres, 18 et 25, Leipsick, Br. et Haertel, Mayence, Schott; des duos, études et solos. Baermann est mort à Munich le 16 juin 1847, à l'âge de soixant-quatre ans.

BAERMANN (Charles), frère du précédent, né comme lui à Potsdam, reçut aussi son éducation musicale dans l'école de musique militaire des grenadiers de la garde royale. Après avoir servi longtemps comme musicien dans un bataillon de cette garde, il fut nommé premier bassoniste de la chapelle du roi de Prusse. Il mourut à Berlin, le 31 mars 1842, comme musicien pensionné de la cour. On a de cet artiste un article qui a été publié dans la *Gazette musicale* de Leipsick (ann. 22e, col. 601), sous ce titre : *Ueber die Natur und Eigenthümlichkeit des Fagots, über seinen Gebrauch als Solo und Orchester-Instrument* (Sur la nature et les propriétés du basson, sur son usage comme instrument de solo et d'orchestre). Cet article est peu développé.

BAERMANN (CHARLES), fils de Henri-Joseph, né à Munich, en 1820, a reçu de son père toute son éducation musicale. Devenu fort habile sur la clarinette et le cor de bassette (sorte de clarinette alto), il fut placé comme seconde clarinette dans la chapelle royale de Bavière, à l'âge de quatorze ans. Dans les années 1838 et 1839 il a fait avec son père un grand voyage dans l'Allemagne méridionale, dans les provinces rhénanes, en Hollande, en Belgique et à Paris. Ils obtinrent dans cette ville un grand succès, particulièrement dans un concert du Conservatoire, où ils exécutèrent une symphonie concertante. De retour à Munich, Charles Baermann y a repris ses études et a perfectionné son talent presque à l'égal de celui de son père, dont il a été le successeur dans la chapelle royale de Bavière. On a publié de sa composition jusqu'à ce jour (1858) environ vingt-cinq œuvres de fantaisies, variations et divertissements pour clarinette, avec orchestre ou piano, à Munich, chez Falter, et à Mayence, chez Schott.

BAERWALD (FRÉDÉRIC-HENRI). Il a paru sous ce nom, une brochure de quatre feuilles, qui a pour titre : *Die neuesten Erfindungen und Verbesserungen an den musikalischen Instrumenten, sowohl Saiten-als Blasinstrumenten, insbesondere des Forte-piano und anderer Tasteninstrumente*, etc. (Les plus nouvelles inventions et les derniers perfectionnements des instruments de musique, etc.); Quedlinbourg et Leipsick, Gott. Basse, 1833, in-8°, avec trois planches contenant 77 figures.

BAGATELLA (ANTOINE), né à Padoue, vers le milieu du dix-huitième siècle, a écrit un opuscule intitulé : *Regole per la costruzione de' violini, viole, violoncelli e violoni, Memoria presentata all' Academia delle scienze, lettere ed arti di Padove, al concorso del premio dell' arti dell' anno* 1782; Padoue, 1786, 24 pages gr. in-4°, avec 2 planches. Le travail de Bagatella, qui avait été fait pour un concours proposé par l'académie de Padoue, obtint le prix et fut publié aux frais de l'académie. Il y a dans cet ouvrage quelques préceptes utiles pour la construction des instruments à archet, puisés dans les proportions de Stradivari et des autres habiles luthiers de l'école de Crémone; mais il est à regretter que l'auteur du mémoire ne lui ait pas donné plus de développements. L'opuscule de Bagatella a été traduit en allemand par Schaum, sous ce titre : *Ueber den Bau der Violine, Bratsche und Violoncell*; Leipsick, Kühnel, 1806, in-8°.

BAGATTI (FRANÇOIS), excellent compositeur et organiste à Sainte-Marie della Porta, à Saint-Victor et au Saint-Sépulcre à Milan, vers le commencement du dix-septième siècle, a publié deux œuvres de motets, ainsi que des messes et des psaumes. Piccinelli, qui nous fait connaître ce musicien dans son *Ateneo de' Letterati Milanesi* (p. 199), n'indique ni le lieu ni la date de ces publications.

BAGGE (CHARLES-ERNEST, baron DE), chambellan du roi de Prusse, vivait à Paris vers 1783. Amateur passionné de la musique, il recherchait les artistes, leur ouvrait sa bourse, les accueillait chez lui, et appréciait bien leur talent. Malheureusement il ne conservait pas le même tact lorsqu'il s'agissait de lui. Il avait appris à jouer du violon, et, quoiqu'il jouât faux, il croyait être de la première force. Dans cette persuasion, il invitait la plupart des violinistes qu'il connaissait, ceux même qui jouissaient de la plus brillante réputation, à prendre de ses leçons; et lorsqu'ils lui objectaient, pour se débarrasser de ses importunités, la nécessité d'utiliser le temps pour vivre, il leur offrait de les payer pour qu'ils devinssent ses élèves. Ce ridicule lui fit donner le nom de *Francaleu du violon*. L'empereur Joseph II lui dit un jour : *Baron, je n'ai jamais entendu personne jouer du violon comme vous*. Outre son goût pour le violon, il avait aussi la manie de composer; il a fait graver à Paris, en 1783, un concerto que Kreutzer, alors fort jeune, exécuta avec beaucoup de succès, et précédemment (en 1773), six quatuors concertants pour deux violons, alto et basse, œuvre I. On trouve aussi dans le catalogue de Westphal, marchand de musique à Hambourg, l'indication d'une symphonie à huit parties, de la composition du baron de Bagge. Il est mort à Paris, en 1791. Hoffmann a fait du baron de Bagge le sujet d'un conte où l'on trouve le cachet de son talent original.

BAGGE (SELMAR), violoncelliste à Lemberg, né en Bohême vers 1815, est élève du Conservatoire de Prague. En 1841 il se fit remarquer comme compositeur distingué par une ouverture exécutée dans le troisième concert de cette année à Lemberg, et par un concerto de violoncelle dans lequel il fit preuve d'une rare habileté sur son instrument. En 1847 il était à Vienne, et y brillait dans les concerts. Il a publié quelques compositions parmi lesquelles on remarque une jolie sonate facile pour piano et violoncelle, op. 3; Vienne, Haslinger.

BAGLIONI (LOUIS), de Milan, fils de François Baglioni, musicien de la chambre à Ludwigsburg, et, depuis 1770, un des meilleurs violinistes de la chapelle du duc de Wurtemberg, a composé la musique de *Tancrede*, et de *la Guinguette allemande* (1777), qui ont été représentés à l'Opéra de Stuttgard.

Un autre artiste de ce nom, qui vit à Milan, s'est fait connaître par un grand duo pour violon seul, à l'usage de Paganini, Milan, Ricordi, et par des *Esercizi per il Canto* lib. 1 et 2. *ibid.*

Plusieurs chanteurs et cantatrices de la même famille ont brillé sur les théâtres d'Italie dans la seconde moitié du dix-huitième siècle.

BAGLIVI (Georges), célèbre médecin et professeur de la Sapience à Rome, membre de la Société Royale de Londres et de celle des Curieux de la nature, naquit à Raguse en 1663, et mourut à Rome en 1706, à l'âge de trente-huit ans, épuisé par le travail. Il a publié une dissertation *De anatomia, morsu et effectibus Tarentulæ*, Rome 1695. Elle a été insérée ensuite dans la collection de ses œuvres, intitulée : *Opera omnia medico-practica et anatomica*, dont il y a eu des éditions à Lyon en 1704, 1710, 1715, 1745; à Paris, 1711; à Anvers, 1715; à Bâle, 1737; à Venise, 1754, et enfin une dernière donnée par Pinel, avec des corrections, des notes et une préface, Paris, 1788, 2 vol. in-8°.

L'abbé Bertini (*Dizion. stor. crit. degli Scrittori di musica*, etc., t. 1, p. 73), cite une traduction italienne de la dissertation de Baglivi, sous ce titre : *Dissertazione sugli effetti della musica nelle malattie oceagionate dalla morsicatura della tarantola*, Rome, 1696. Dans ce morceau, Baglivi établit comme des faits irrécusables et les effets de la morsure de l'araignée connue sous le nom de *tarentule*, et ceux de la musique pour la guérison du mal. Il cite à ce sujet plusieurs expériences qui lui paraissent décisives; mais Serao, professeur de médecine à l'Université de Naples, a attaqué avec vivacité la réalité de ces expériences, dans ses *Lezioni academiche della Tarontola* (Naples, 1742); plusieurs savants médecins se sont rangés de son avis, tandis que d'autres, tels que Kahler, Staroste, Mojon et Lichtenthal, ont adopté les idées de Baglivi.

BAGNI (Benoit), musicien né à Ferrare dans la seconde moitié du seizième siècle, fut attaché au service de l'illustre maison des Anziani de Bologne. Il a publié de sa composition *Motetti a otto voci*, lib. I. Venise, Vincenti, 1608, in-4°.

BAHN (T.-C.), claveciniste, qui vivait à Berlin en 1790, a publié dans cette ville six sonates pour le clavecin, œuvre 1er.

BAIF (Jean-Antoine de), fils de Lazare de Baïf, naquit à Venise en 1532. Au lieu de suivre la carrière diplomatique, dans laquelle il eût pu réussir par sa naissance et ses talents, il aima mieux se livrer exclusivement à la poésie : il ne fut cependant qu'un poëte médiocre, dans la manière de Ronsard. En 1570, il obtint de Charles IX des lettres patentes pour l'établissement d'une académie de poésie et de musique, qui ne put se soutenir. Il mourut à Paris, pauvre et oublié, le 19 septembre 1589. Indépendamment de ses poésies, il a publié quelques ouvrages relatifs à la musique; en voici les titres : 1° *Instruction pour toute musique des huit divers tons, en tablature de Luth*, Paris, 15.., in-8°. — 2° *Instruction pour apprendre la tablature de guiterne (guitare)*; Paris 15.. — 3° *Douze chansons spirituelles, paroles et musique*; Paris, Adrien Le Roy, 1562, in-4°. — 4° *Premier et deuxième livres de chansons à quatre parties*; Paris, 1578, 1580. Les auteurs du *Dictionnaire des musiciens* (Paris, 1810-1811) disent que Baïf fut secrétaire de Charles IX : je ne trouve cette assertion confirmée nulle part.

BAILDON (Joseph), musicien anglais, a fait graver une collection de chansons anglaises intitulée : *The Lawrel, a newcollection of english songs*; Londres 1797. — 2° *Ode to contentment*; Londres, sans date. — 3° *Love in a village*, petit opéra en collaboration avec Bernard, 1763.

BAILEY (Anselme), musicien anglais qui vivait vers la fin du dix-huitième siècle, a publié un ouvrage intitulé : *A practical Treatise on singing and playing with just expression and real elegance* (Traité pratique sur l'art de chanter et de jouer avec élégance et expression); Londres, 1771, in-8°. C'est un livre de peu de valeur et qui ne contient que des préceptes généraux assez vulgaires.

BAILLEUX (Antoine), professeur et marchand de musique à Paris, était aussi compositeur. On a de lui les ouvrages dont les titres suivent : 1° *Le Bouquet de l'Amitié*, cantatille. — 2° *Six Symphonies à quatre parties*, Paris, 1758. — 3° *Méthode de chant*, Paris, 1760, in-fol. — 4° *Six Symphonies à grand orchestre*, 1767. — 5° Méthode raisonnée pour apprendre à jouer du violon, avec le doigté de cet instrument, et les différents agréments dont il est susceptible; précédée des principes de la musique. Paris, 1779, in-fol. Le même ouvrage a été reproduit avec un autre titre, comme une nouvelle édition, en 1798. — 6° *Les petits concerts de Paris*. — 7° *Solfèges pour apprendre facilement la musique vocale et instrumentale*, Paris, 1784, in-4°. — 8° *Journal d'ariettes italiennes*, dont il a paru dix années. Bailleux est mort à Paris, en 1791.

BAILLON (Pierre Joseph), maître ordinaire de la musique du duc d'Aiguillon, vivait à Paris vers la fin du dix-huitième siècle. On a de lui : *Nouvelle méthode de guitare selon le*

système des meilleurs auteurs, contenant les moyens les plus clairs et les plus aisés pour apprendre a accompagner une voix, et parvenir à jouer tout ce qui est propre à cet instrument; Paris, 1781, in-4°. Baillon a aussi rédigé un journal de violon et *La muse lyrique*, journal d'ariettes avec accomp. de harpe ou de guitare, depuis 1772 jusqu'en 1784.

BAILLIONI (M. Giovanni), mécanicien, né à Milan, a inventé un orgue mécanique d'une construction fort ingénieuse, pour être placé dans les jardins de la villa de *Leinate* qui appartenait à la comtesse Visconti. La description de cet instrument a été donnée par l'inventeur dans le *Giornole de' Letterati d'Italia*, tom. X. t. XI, p. 489-498. Cette description a pour titre : *Machino pneumatica, inventota da M. G. Baillionni, fatta d'ordine della eccellentissima signora Visconti, per le delizie della sua villa di Leinate.*

BAILLOT (Pierre Marie-François de Sales), un des plus célèbres violinistes que la France ait produits, est né à Passy, près de Paris, le 1er octobre 1771. Son père, avocat au parlement de Paris, avait été envoyé en 1768 en qualité de procureur du roi, à Ajaccio en Corse, où il avait su se concilier l'estime et l'affection générale. De retour en France en 1771, il établit à Passy une maison d'éducation, et plus tard, à Paris, un pensionnat pour l'enseignement de la jurisprudence Dès l'âge le plus tendre, Baillot annonça de rares dispositions pour la musique, et le violon avait tant d'attrait pour lui, qu'il parvint à jouer sur cet instrument plusieurs airs sans qu'on les lui eût enseignés. Vers l'âge de sept ans, on lui donna pour premier maître Polidori, Florentin, qui avait peu d'exécution, mais qui ne manquait pas d'enthousiasme et qui, chaque jour, parlait à son élève de l'Italie. En 1780, Baillot étant revenu à Paris avec ses parents, son professeur de violon fut Sainte-Marie, artiste français dont la sage sévérité lui donna ce goût de l'exactitude et de la netteté qu'on remarquait dans son jeu. Baillot n'a point oublié ce qu'il doit à son maître, sous ce rapport; il en conserva de la reconnaissance jusque dans sa vieillesse. Une circonstance inattendue vint exercer tout à coup sur ses progrès une influence remarquable et prolongée. Il n'avait que dix ans lorsqu'on le conduisit, en 1782, au concert spirituel qui se donnait alors au palais des Tuileries, dans l'endroit qu'on appelle aujourd'hui *la Salle des Maréchaux* : il y entendit une seule fois Viotti dans ses brillants débuts. Sans avoir pu garder à cet âge aucun souvenir positif ni du morceau joué par Viotti, ni du caractère de son talent, il lui resta de ce grand artiste une telle impression que dès ce moment il devint l'idéal de sa pensée, et que longtemps après, habitant des contrées éloignées, Viotti était toujours pour lui le modèle de la perfection qu'il voulait atteindre, mais à sa manière. Le hasard ne lui fournit que vingt ans après l'occasion de l'entendre de nouveau et de savoir enfin s'il allait retrouver en lui le héros que son imagination s'était créé ; ce fut alors que, frappé d'admiration pour le style de Viotti, si simple, si expressif et tout à la fois si majestueux, il s'écria : *Je le croyois Achille ; mais c'est Agamemnon.*

En 1783 Baillot partit avec sa famille pour Bastia, où son père, nommé substitut du procureur général au conseil supérieur de Corse, mourut quelques semaines après son arrivée. M. de Boucheporn, intendant de cette île, touché de la pénible position de sa famille, qui venait de perdre son seul appui, offrit à la veuve de se charger de l'éducation de son fils. Il l'associa à ses enfants et l'envoya avec eux à Rome, où ils restèrent treize mois. Là, Baillot eut pour troisième et dernier maître de violon Pollani, élève de Nardini, qui, dans ses leçons, ne cessait de dire à son élève : *Bisogna spianare l'arco* (il faut étendre l'archet, élargir le jeu); obligation qui sympathisait à merveille avec l'enthousiasme excité dans l'âme du jeune disciple par la vue du Capitole. Pendant son séjour à Rome, Baillot, âgé seulement de treize ans, se fit entendre aux *conversations* du cardinal de Bernis et à l'Académie de France, dont Lagrenée était directeur. Le célèbre peintre David s'y trouvait alors. De retour en Corse dans l'année 1785, Baillot se rendit bientôt à Bayonne, habita pendant cinq ans alternativement cette ville, Pau, Auch et les Pyrénées, s'occupant peu de musique, et accompagnant M. de Boucheporn dans toutes ses tournées, en qualité de secrétaire. Cependant, toujours passionné pour le violon, il profitait de tous les instants de loisir pour s'exercer dans la solitude des bois et des montagnes.

Les intendances ayant été supprimées, Baillot vint à Paris au mois de février 1791, résolu d'y chercher provisoirement des ressources dans son talent. Présenté à Viotti, il l'étonna par la largeur de son exécution. Le célèbre maître lui offrit une place dans l'orchestre du théâtre Feydeau, où les admirables chanteurs italiens de l'opéra bouffon jouaient alternativement avec l'opéra français. Baillot, qui avait d'autres projets, n'accepta cette place que temporairement. C'est alors qu'il se lia d'une tendre amitié avec Rode, qui était chef des seconds violons de cet orchestre. Après y être resté cinq mois, il quitta le théâtre, parce qu'il obtint une place qu'il sollici-

tait au ministère des finances, et la musique redevint pour lui ce qu'elle avait été longtemps, c'est-à-dire un délassement au lieu d'être une profession. Dix années s'écoulèrent dans l'exercice de ses fonctions au ministère des finances, et ce service ne fut interrompu que par l'appel de Baillot comme volontaire de la première réquisition. Cet appel le conduisit pendant vingt mois à l'armée des côtes de Cherbourg. En 1795 le hasard lui fit découvrir les compositions de Corelli, Tartini, Geminiani, Locatelli, Bach et Hændel, qui lui avaient été inconnues jusque-là; il en fit sa principale étude, et il y retrouva toute l'histoire du violon. De retour de l'armée, il se fit entendre pour la première fois en public comme artiste, dans le 14e concerto de Viotti, au concert de la maison Wenzel, rue de l'Échiquier. Le succès qu'il y obtint fixa sur lui l'attention générale, et dès ce moment commença sa réputation, qui alla grandissant chaque jour quand on l'entendit exécuter ses propres concertos aux concerts de la rue de Cléry, du théâtre Louvois et du théâtre de la Victoire. Le 22 décembre 1795, il fut admis au nombre des membres du Conservatoire de musique, pour y occuper temporairement la place de Rode, alors en voyage. Celui-ci s'étant fixé ensuite en Russie, Baillot fut nommé titulaire et remplit les fonctions de professeur de violon depuis l'ouverture des classes, qui n'eut lieu qu'un peu plus tard, jusqu'en 1842, époque de sa mort. C'est à cette époque, je crois, qu'il faut reporter les études d'harmonie qu'il a faites sous la direction de Catel. Plus tard, il a pris des leçons de contrepoint de Reicha et de Cherubini.

Lorsque le Conservatoire de Paris fut définitivement constitué, et que tous les genres d'études y furent mis en activité, une nouvelle carrière s'ouvrit devant Baillot. Il était appelé à y fonder une école de violon dont les conditions principales étaient de résumer ce qu'il y avait de meilleur dans les anciennes écoles italienne, allemande et française. Gaviniès, vénérable chef de celle-ci, descendait alors dans la tombe, et laissait à ses jeunes successeurs la mission de créer par éclectisme un nouvel ordre de choses. La nécessité de l'unité d'enseignement se faisait sentir pour toutes les branches de l'art. Le comité du Conservatoire comprit la position où il se trouvait à cet égard, et il arrêta dans une de ses séances que des ouvrages élémentaires pour le solfége, le chant, l'harmonie, la composition et tous les instruments seraient rédigés par quelques professeurs, après que les bases du travail auraient été posées en assemblée générale. Rode, Kreutzer et Baillot se réunirent donc pour former une méthode de violon; mais, si grand que fût le mérite des deux premiers, les études classiques de Baillot, ses habitudes de méditation et sa facilité à s'exprimer en termes élégants et précis, lui donnaient un avantage reconnu pour la rédaction d'un tel ouvrage. D'un commun accord, il fut convenu que ce travail lui serait départi, et c'est à cette résolution, digne d'aussi grands artistes, qu'est dû le beau monument qui fut alors élevé par le Conservatoire à l'art du violon.

Qu'il me soit permis de rappeler ici un de mes souvenirs qui se rapportent à cette époque de la vie de Baillot. Depuis peu de mois j'étais élève au Conservatoire, lorsque le ministre de l'Intérieur Chaptal vint poser la première pierre de la bibliothèque et de la grande salle de concerts de cette école. La cérémonie fut suivie d'un concert improvisé. Arrivé depuis peu de ma province, tout était nouveau pour moi; toutefois, bien que fort ignorant, je comprenais par instinct la possibilité du beau et j'apercevais jusqu'où il pouvait aller. Aussi dois-je avouer que lorsque j'entendis Rode jouer à un concert de madame Grassini son septième concerto, bien que je fusse charmé par ce jeu si élégant, si pur, si brillant et si jeune, je ne fus point étonné. J'avais compris d'avance que pour jouer du violon avec perfection, il fallait en jouer ainsi. Mais j'éprouvai dans le même temps deux sensations auxquelles je n'étais pas préparé, et dont l'ébranlement est encore présent à ma pensée. La première fut causée par l'audition de l'*Iphigénie en Tauride* de Gluck! Je ne connaissais pas Gluck! Malheureux que j'étais! Sa musique ne ressemblait à rien de ce que j'avais entendu auparavant; c'était un monde nouveau pour moi, et plusieurs mois se passèrent avant que je pusse songer à autre chose. Eh bien! une émotion d'un genre aussi neuf pour mon âme fut celle que je ressentis à la séance dont je viens de parler, lorsque j'entendis Baillot jouer un trio (c'était en *fa* mineur, je m'en souviens), accompagné par Rode et par de Lamare. Là je compris tout à coup que le violon peut être autre chose qu'un instrument bien joué, et, sous l'impression des accents passionnés de l'artiste qui m'inondaient d'un plaisir inconnu, je me fis tout d'abord l'idée de sa mission et de son avenir; mission qu'il a remplie dans toute son étendue; avenir qui s'est réalisé tel que je l'avais prévu.

Nommé chef des seconds violons de la musique particulière du premier consul Bonaparte, le 20 juillet 1802, Baillot occupa ensuite la même place dans la chapelle de l'empereur Napoléon. Au mois d'août 1805, il se décida à suivre l'exemple de Rode, de Boieldieu et de quelques autres

artistes français qui s'étaient rendus en Russie; et, d'après l'invitation du célèbre violoncelliste de Lamare (*Voy.* ce nom), qui lui avait donné rendez-vous à Vienne, il partit pour Moscou. L'Europe était alors en paix; mais à peine Baillot avait-il atteint les frontières des pays étrangers que la guerre éclata. Commencée à Austerlitz, elle n'eut de terme qu'à la bataille de Friedland, et l'exil de Baillot en Russie, qui, suivant ses projets, ne devait être que d'une année, se prolongea au delà de trois ans. De tous les artistes voyageurs, il est le seul qui ait traversé deux fois l'Europe sans pouvoir donner un concert, poursuivi qu'il était par de graves événements politiques et par leurs résultats. Arrivé à Vienne dans une saison déjà avancée, il ne put y rester que douze jours, et n'eut que le temps de voir Haydn, Salieri, Beethoven, et d'y serrer la main de Chérubini, qui était allé composer son opéra de *Faniska* dans la capitale de l'Autriche.

Arrivés à Moscou au mois de novembre 1805, Baillot et de Lamare y donnèrent de brillants concerts qui tenaient de la féerie, à l'époque même de la bataille d'Austerlitz dont on ignorait l'issue. Seize séances de quatuors et de quintetti suivirent ces concerts et furent fréquentées avec beaucoup d'intérêt par plus de deux cents souscripteurs principaux. Chacune de ces séances avait lieu alternativement dans le palais d'un des douze premiers souscripteurs. Un concert pour la noblesse fut donné dans une salle de gigantesques proportions, où se réunit un auditoire de quatre mille personnes. Rode ayant quitté Saint-Pétersboug au commencement de 1808, alla retrouver ses deux amis à Moscou. A cette époque la place de chef d'orchestre du Grand-Théâtre de cette ville fut offerte à Baillot, qui ne l'accepta pas, et qui ne tarda point à partir pour Saint-Pétersbourg avec son compagnon de voyage. Boieldieu, alors maître de chapelle de l'empereur Alexandre, les accueillit en frère. Les deux virtuoses se firent entendre à l'Ermitage devant l'empereur, puis ils jouèrent au Grand-Théâtre, et au concert de la noblesse. D'assez grands avantages semblaient devoir les fixer dans la capitale de la Russie; mais Baillot, ne pouvant se décider à être plus longtemps éloigné de sa patrie et de sa famille qu'il chérissait, refusa de remplacer Rode dans l'emploi qu'il avait occupé à la cour, et se mit en route pour la France. Un concert fut donné à Riga, un autre à Mittau par les deux artistes, qui trouvèrent dans cette dernière ville et à Stalgen la plus noble et la plus cordiale hospitalité chez M. de Berner, dont la fille possédait un grand talent sur le violon.

Après une absence de plus de trois ans, et quatre mois après son retour de Russie, Baillot reparut en public le 17 janvier 1809, dans un concert qu'il donna à l'Odéon. Rode, dont l'éloignement avait été beaucoup plus long, s'était fait entendre pour la première fois, dans la même salle, onze jours auparavant. L'effet produit par ces deux artistes fut différent. Bien qu'admirable par sa justesse, le fini et l'élégance de son jeu Rode parut avoir perdu quelque chose de sa chaleur dans le long séjour qu'il avait fait en Russie; Baillot, au contraire, en conservant tout son feu, toute sa sensibilité, montrait plus de délicatesse dans son exécution, et son archet avait acquis plus de variété. Son succès fut complet. En 1812 ce virtuose fit un voyage de six mois dans le midi de la France, et donna des concerts à Bordeaux, Bayonne, Pau, Toulouse, Montpellier, Marseille, Avignon et Lyon. De retour à Paris, il songea à réaliser la pensée qu'il avait depuis quelque temps de fonder des séances de musique instrumentale, dans le genre du quatuor et du quintetto, pour y faire entendre, dans une progression de styles, les diverses transformations imprimées à ce genre de musique par le génie si différent de Boccherini, de Haydn, de Mozart et de Beethoven. Ce projet, dont l'exécution devait révéler en Baillot un immense talent qu'on ne lui connaissait point encore, fut réalisé en 1814, et la première de ces séances eut lieu le 12 décembre de la même année. Depuis lors il en a été donné chaque hiver un certain nombre de semblables [1]. Baillot, considéré comme un exécutant de solos, était sans doute un grand violiniste; mais sa supériorité, sous le rapport du mécanisme le plus savant qu'il y eût en Europe, était une qualité qui ne pouvait être appréciée que par un petit nombre de connaisseurs : d'ailleurs ces connaisseurs et les amateurs les plus enthousiastes de son talent ne savaient pas qu'il y avait en lui un autre talent plus grand encore, talent rare, unique, dirai-je, qui lui faisait prendre autant de manières qu'il y avait de styles dans la musique qu'il exécutait. Le temps, loin d'affaiblir cette faculté si rare, ou plutôt unique, ne fit que la développer en Baillot, et sa sensibilité musicale semble avoir acquis chaque jour plus d'énergie. Baillot, dans le quatuor, était plus qu'un grand violoniste : il était poëte.

Les malheurs de la France en 1815 avaient fait fermer le Conservatoire au mois de juillet de

1 Dans l'origine de ces séances, le quintetto fut composé de MM. Baillot et Guynemer au premier et au deuxième violon, Tariot et St-Laurent à l'alto, De Lamare et Norblin à la basse, et plus tard par MM. Baillot, Vidal, Sauzay, Urhan, Mialle, Norblin et Vaslin.

cette année : ces tristes circonstances déterminèrent Baillot à voyager. Il prit sa route par la Belgique et donna des concerts à Bruxelles, à Liége, à Rotterdam, à Amsterdam, recueillant partout des témoignages d'admiration pour son beau talent. Arrivé à Londres au mois de décembre, il y fut reçu membre de la société philharmonique. Selon l'usage établi en Angleterre, il dirigea les concerts et exécuta des solos dans ces mêmes concerts à Leicester, Birmingham, Liverpool, Manchester et Londres, à la société philharmonique. Après dix mois d'absence, il revint à Paris dans l'été de 1816. Nommé premier violon et violon solo à l'Académie royale de musique (l'Opéra) au mois de novembre 1821, il demanda et obtint en 1825 que ses fonctions fussent restreintes à celles de l'exécution des solos. Les concerts spirituels donnés à l'Opéra dans les années 1822, 23 et 24 furent dirigés par lui. L'administration de l'Opéra ayant été donnée par entreprise à M. Véron, au mois de juin 1831, ce spéculateur supprima la place de premier violon solo, et, après dix ans de service, Baillot cessa ses fonctions le 1er novembre de la même année. Dès l'année 1825 il avait tenu la place de premier violon de la chapelle du roi, au sacre de Charles X, en l'absence de Kreutzer; il reçut sa nomination définitive à cette place en 1827. Trois ans après, la révolution qui éclata au mois de juillet ayant amené un changement de dynastie, la chapelle se trouva supprimée de fait; mais en 1832 Paër fut chargé d'organiser la musique particulière du roi Louis-Philippe, et Baillot fut compris dans cette organisation comme chef des seconds violons. Dans l'été de 1833, il a fait un voyage en Savoie, en Piémont, en Lombardie, en Suisse, et a donné des concerts à Lyon, Chambéry, Aix-les-Bains, Lausanne et Genève. Partout son admirable talent a excité le plus vif enthousiasme, et ce voyage a été pour lui un véritable triomphe.

En 1834 Baillot a mis le comble à sa gloire par la publication d'une nouvelle méthode qu'il a rédigée et qui a paru sous le titre de *l'Art du violon*. Les bornes d'une notice telle que celle-ci ne permettent pas de donner l'analyse raisonnée de ce beau travail; je renverrai pour cette analyse à celle qui a été faite dans la *Revue musicale*, au mois de mars 1835, et je me bornerai à dire que, de tous les livres élémentaires qui ont été faits sur l'art de jouer des instruments, celui-là est le mieux pensé, le mieux écrit, le plus prévoyant et le plus utile. Par cette publication, Baillot consolide cette belle et savante école française du violon, qui lui est redevable d'une grande partie de sa gloire, qui a été longtemps l'objet de l'admiration des étrangers, et qui a peuplé les orchestres d'une multitude de virtuoses.

Dans tout ce qui précède, Baillot n'a été considéré que sous le rapport de son talent d'exécution; comme compositeur de musique pour son instrument, il ne me paraît pas qu'on lui ait rendu justice, ni que ses ouvrages aient été estimés à leur juste valeur. Son style est, en général, grave ou passionné, et l'on y voit que l'artiste a moins cherché à plaire par des sacrifices au goût du public qu'à satisfaire ses penchants, qui sont toujours élevés. De là vient le reproche qu'on a quelquefois fait à l'artiste de manquer de charme dans sa musique et d'y mettre de la bizarrerie. Cette prétendue bizarrerie n'est que de l'originalité qui peut être ne s'est pas produite dans un temps favorable. La difficulté d'exécution de la musique de Baillot a pu nuire aussi à son succès. Empreinte de la véhémence et de la souplesse de son archet, elle était rendue par lui comme elle avait été conçue; mais il y a si peu de violinistes capables de sentir et d'exprimer ainsi, qu'il n'est point étonnant que le découragement se soit emparé de la plupart d'entre eux, quand ils ont essayé d'imiter le maître. De tous les morceaux composés par Baillot, les airs variés sont ceux qui ont été le mieux compris et qui ont obtenu le plus de popularité. Parmi ses ouvrages, ceux qui ont été gravés sont : 1° Quinze trios pour deux violons et basse. — 2° Six duos pour deux violons. — 3° Douze caprices ou études pour violon seul. — 4° Neuf concertos. — 5° Une symphonie concertante pour deux violons, avec orchestre ou accompagnement de piano. — 6° Trente airs variés avec orchestre, ou quatuor, ou seulement violon et basse. — 7° Trois nocturnes en quintettes. — 8° Trois *andante*, dont un avec sourdine, morceau charmant et de l'effet le plus heureux. — 9° Trois quatuors pour deux violons, alto et basse. — 10° Une sonate pour piano et violon. — 11° Un *adagio* suivi d'un rondo. — 12° Un souvenir. — 13° Vingt-quatre préludes dans tous les tons. Plusieurs éditions de ces ouvrages ont été faites en France et en Allemagne. Les compositions inédites sont celles dont les titres suivent : 1° Vingt-quatre caprices ou études dans tous les tons et suivant leurs divers caractères, pour faire suite à *l'Art du violon*. — 2° Un dixième concerto. — 3° Plusieurs fantaisies. — 4° Un Boléro. — 5° Plusieurs airs variés. — 6° Quelques morceaux détachés.

Comme écrivain, Baillot a publié : 1° *Méthode de violon adoptée par le Conservatoire*, avec Rode et Kreutzer. La première édition de cet ouvrage a paru au magasin de musique du Conservatoire; Weissembruck en a donné une autre à Bruxelles; Schott, de Mayence, et Pé-

lers, de Leipsick, en ont publié des traductions allemandes, dans lesquelles on a supprimé les exercices; Breitkopf et Hærtel, de Leipsick, Lischke et Schlesinger, de Berlin, Haslinger, de Vienne, et Berra, de Prague, en ont donné des traductions complètes; enfin André, d'Offenbach, en a fait paraître une édition en allemand et en français. Rolla a fait une traduction italienne du même ouvrage; elle a paru à Turin chez les frères Reycend. — 2° *Méthode de violoncelle adoptée par le Conservatoire*, par Levasseur, Catel et Baudiot, rédigée par Baillot; Paris, imprimerie du Conservatoire, in-fol. Peters, de Leipsick, a donné une traduction allemande de cette méthode. — 3° *L'Art du violon*, nouvelle méthode. Paris; 1835, in-fol. — 4° *Rapport fait au Conservatoire sur l'orgue expressif de M. Grenié;* Paris, 1812, une feuille in-8°. — 5° *Rapport sur un nouveau chronomètre présenté au Conservatoire par M. Despréaux*; Paris, 1813, une demi-feuille in-12. — 6° *Notice sur Grétry*; Paris, 1814, in-8°. — 7° *Notice sur J.-B. Viotti, né en 1755 à Fontanetto, en Piémont, mort à Londres, le 3 mars 1824*; Paris 1825, une feuille in-8°. — 8° Barbier (*Diction. des Anonymes*, t. 3, p. 137, n° 15495) et M. Quérard (*La France littéraire*, t. 1, p. 156) attribuent à Baillot la rédaction d'un écrit qui a paru sous ce titre : *Recueil de pièces à opposer à divers libelles dirigés contre le Conservatoire de musique*; Paris, 1803, in-4°. — 9° On a aussi de ce laborieux artiste deux discours sur les travaux du Conservatoire aux distributions des prix en 1812 et 1818; ces morceaux se font remarquer par le mérite d'un style élégant et facile. Baillot est mort à Paris, le 15 septembre 1842, à l'âge de soixante et onze ans, laissant un vide immense dans l'école qu'il avait fondée. Le gouvernement français a rendu un éclatant hommage à la mémoire de cet artiste, en faisant placer son buste dans les galeries de Versailles.

BAILLOU (Louis de), musicien français, reçut des leçons de violon de Capron, puis se rendit en Italie pour y perfectionner son talent. A Milan il fut attaché au théâtre de la Scala comme chef d'orchestre, et les entrepreneurs de ce théâtre le chargèrent d'écrire la musique de plusieurs ballets. Les principaux ouvrages de ce genre auxquels il a travaillé sont : — 1° *Andromacca et Pirro*, représenté en 1777. — 2° *L'Amante generosa*, dans la même année. — 3° *Apollo placato*, 1778. — 4° *Calipso abbandonata*, id. — 5° *Mirza*, 1783. — 6° *La Guinguetta inglese*, id. — 7° *La Zingara riconosciuta*, id. — 8° *Giulio Sabino*, en 1784. — 9° *Lodovico il moro*, 1786. — 10° *Amore maestro di scuola*, id. — 11° *Il Popolo d'Argo festeggiante*, id. — 12° *Vologese*, id. — 13° *Gualimozin o la Conquista del Messico* 1787. — 14° *Il primo viaggiatore*, id. — 15° *Il fanfaro militare*, id. — 16° *I due Avari*, id. — 17° *Il Matrimonio per concorso*, 1788. — 18° *Guillelmo Tell*, 1797. — 19° *Lucio Giunio Bruto*, id. — 20° *La Disfatta di Abderamo*, 1809. Une partie de ce dernier ouvrage est de Capuzzi.

BAILLY (Henri de), surintendant de la musique du roi Louis XIII, en 1625, mourut à Paris, le 25 septembre 1639. Il composa plusieurs motets pour la chapelle du roi, entre autres un *Super flumina*, qui eut quelque réputation. Bailly a écrit aussi quelques ballets et des divertissements pour la cour, qui sont restés en manuscrit.

BAILS (D. Benito), directeur de mathématiques de l'Académie de *San-Fernando*, et membre de l'académie royale espagnole d'histoire, sciences naturelles et arts de Barcelone, naquit dans cette ville en 1743. Il a donné une traduction espagnole des leçons de clavecin de Bemetzrieder, sous le titre de *Lecciones de clave y principios de harmonia*. Madrid, 1775, in-4°.

BAINI (Laurent), compositeur né à Venise, fut élève de Gaetano Carpani, maître de chapelle de l'église *del Gesù*, à Rome, et fut lui-même maître de chapelle à Venise, puis de l'église des Douze-Apôtres, à Rome, de la cathédrale de Terni, et enfin de Rieti, où il mourut. Il a beaucoup écrit pour l'Église. L'almanach de Milan le cite comme ayant écrit plusieurs opéras, depuis 1785 jusqu'en 1788, mais les titres n'en sont pas connus. Un *Stabat* pour deux ténors et basse, et des motets à trois parties, composés par Laurent Baini, sont à Rome dans la bibliothèque musicale de M. l'abbé Santini.

BAINI (L'abbé Joseph), neveu du précédent, est né à Rome, le 21 octobre 1775. De bonnes études dans les arts, les lettres et la théologie préparèrent ce savant homme, dès sa jeunesse, à remplir avec distinction ses fonctions sacerdotales, et à prendre une place aussi honorable parmi les écrivains sur la musique que parmi les compositeurs. Après avoir reçu de son oncle, Laurent Baini, de bonnes instructions préliminaires dans les diverses parties de l'art, et particulièrement dans le contrepoint, suivant la doctrine de l'ancienne école romaine, l'abbé Baini devint l'élève et l'ami de Joseph Jannaconi, en 1802. Peu de temps après, il fut admis comme chapelain chantre dans la chapelle pontificale. Sa belle voix de basse et ses profondes connaissances dans le plain-chant et dans la musique ecclésiastique lui procurèrent sans peine l'entrée de cette chapelle

célèbre, dont il devint ensuite le directeur. François Kandler a exprimé avec chaleur, dans son travail intéressant sur l'état de la musique à Rome, son admiration et pour le bel organe vocal de Baini, et pour la manière simple et savante dont il dirigeait le chœur des chanteurs pontificaux. Comme compositeur de musique d'église, il ne mérite pas moins d'éloges. Bien qu'il n'ait rien publié de ses ouvrages en ce genre, il n'en est pas moins connu et renommé en Italie, particulièrement à cause du mérite de son *Miserere*, composé pour le service de la chapelle Sixtine, par ordre du pape Pie VII (*Voy.* au 1er vol. de cette *Biogr. univ. des Musiciens*, une notice sur les divers *Miserere* qui ont été composés pour cette chapelle, à l'article Allegri). Ce morceau, écrit et exécuté pour la première fois en 1821, est le seul qui ait pu soutenir la comparaison avec les *Miserere* d'Allegri et de Baj; il est exécuté alternativement avec ceux-ci.

Comme écrivain sur la musique, l'abbé Baini s'est placé fort haut par ses divers ouvrages, surtout par sa monographie de Palestrina. Son premier écrit fut une brochure intitulée : *Lettera sopra il motetto a quattro cori del Sig. D. Marco Santucci, premiato dell' academia Napoleone in Lucca, l'anno* 1806, *come lavoro di genere nuovo.* Il y fait ressortir l'erreur de l'académie, qui considérait comme un genre neuf de composition le motet à quatre chœurs de Santucci, tandis qu'il existe un nombre considérable de motets, de messes et de psaumes à seize, vingt, vingt-quatre, trente-deux et même quarante-huit voix, écrits dans les seizième, dix-septième et dix-huitième siècles, par Massaini, Antonelli, Agostini, Pacelli, Valerio Bona, Savetta, Benevoli, Abbatini, Beretta, Pitoni, Jannaconi, Ballabene, et beaucoup d'autres compositeurs.

Le deuxième ouvrage relatif à la musique, composé par l'abbé Baini, a pour titre : *Saggio sopra l'identità de' ritmi musicale e poetico. Firenze, dalla stamperia Piatti,* 1820, 76 pages in-8°. Le savant directeur de la chapelle Sixtine a écrit cet opuscule en réponse à seize questions qui lui avaient été proposées par le comte de Saint-Leu, frère de l'empereur Napoléon. C'est le prince lui-même qui s'est fait l'éditeur de la brochure, et, dans le temps où il publiait l'original, il en faisait une traduction française qui parut sous ce titre : ***Essai sur l'identité du rhythme poétique et musical, traduit de l'ouvrage italien de M. l'abbé Baini, par le comte de Saint-Leu***, Florence, Piatti, 1820, in-8°. L'opuscule dont il s'agit brille partout d'une érudition solide et d'un profond savoir. Des idées très-heureuses abondent dans les solutions des diverses questions qui avaient été adressées à l'auteur; cependant je ne puis partager l'opinion de Kandler, lorsqu'il dit que Baini a prouvé jusqu'à l'évidence que le rhythme des poëtes grecs et latins est absolument le même que celui des compositeurs modernes dans toute l'Europe civilisée. J'ai démontré, au contraire, en plusieurs endroits, particulièrement dans le travail spécial sur le rhythme que j'ai publié en 1852 dans la *Gazette musicale de Paris*, que le rhythme musical a pour base la symétrie et la régularité des temps, qui ne sont pas les principes de la métrique des anciens. Dans la musique moderne le rhythme musical absorbe le rhythme de la versification; chez les anciens, au contraire, le mètre poétique absorbait le rhythme de la musique.

Le travail le plus important de ce musicien érudit est celui qu'il a publié sur la vie et les ouvrages de l'illustre compositeur Jean-Pierre-Louis de Palestrina, sous ce titre : *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina, cappellano cantore, e quindi compositore delle cappella pontificia, maestro di cappella delle basiliche vaticana, lateranense, e liberiana, detto il Principe della musica. Roma, dalla Società Tipografica,* 1828, 2 vol. in-4°. L'esprit de critique littéraire, l'érudition, le savoir musical et la connaissance parfaite des styles brillent partout dans cet ouvrage, et en font un des plus beaux monuments de l'histoire de l'art. Le très-petit nombre d'erreurs qui s'y trouvent (quel écrivain est absolument à l'abri de l'erreur?) ne saurait en diminuer le mérite. Le désir d'approfondir toutes les questions qu'il touchait en passant a souvent conduit Baini dans des développements qui font perdre de vue l'objet principal : inconvénient qui serait grave, si les Mémoires historiques pouvaient être considérés comme un livre destiné à être lu d'une manière suivie, mais qui s'affaiblit si l'on considère que les ouvrages de cette espèce sont destinés à être consultés plutôt que lus. Au reste, l'abbé Baini paraît avoir aperçu le reproche qu'on pourrait lui faire à ce sujet, car il a résumé les principaux événements de la vie de Palestrina à la fin du deuxième volume de son ouvrage (p. 372-383). La plupart des objets intéressants de l'histoire de la musique italienne, dans les seizième et dix-septième siècles, sont éclaircis par l'auteur des Mémoires historiques et critiques, dans de longues et savantes notes répandues au nombre de 659 dans les deux volumes de cet ouvrage. Les registres de la chapelle pontificale, les mémoires manuscrits de Pitoni sur les compositeurs de l'école romaine, et les anciennes compositions des maîtres belges, italiens et es-

pagnols qui existent dans les archives de la chapelle Sixtine, ont fourni à cet écrivain des documents authentiques qui ne pouvaient être connus que d'un chantre de la chapelle pontificale, et qui donnent un prix inestimable au travail de l'abbé Baini. Bien supérieur dans l'emploi qu'il a su faire de ses matériaux à Adami de Bolsena (*Voy.* ce nom), il en a discuté la valeur avec une rare sagacité. On désire quelquefois plus de philosophie dans les idées de Baini, jamais plus de savoir ni de bonne foi.

L'admiration sans bornes et justement méritée que Baini professe pour Jean-Pierre-Louis de Palestrina lui a fait consacrer une grande partie de sa vie à mettre en partition les œuvres complètes, publiées ou inédites, de ce grand compositeur, pour en donner une édition soignée. Pour n'être point effrayé par l'immensité d'un tel travail, il a fallu être animé d'un pur amour de l'art comme l'était l'auteur des *Mémoires historiques et critiques*. A la fin du deuxième volume de cet ouvrage il a donné une liste de toutes les compositions qui entreraient dans une si belle collection. Malheureusement il n'a pu réaliser son projet. Admirateur exclusif du maître qu'il affectionnait et des formes anciennes de la musique d'église, Baini ne comprenait rien à l'art sous d'autres formes, et ne savait même pas en quoi la tonalité de la musique moderne diffère de l'ancienne. Pour lui, l'art était en décadence depuis la fin du seizième siècle. Ce digne ecclésiastique, esclave des devoirs de son état, avait porté atteinte à sa robuste constitution par des travaux multipliés, particulièrement par ceux de la confession. Il est mort à Rome le 21 mai 1844, laissant par son testament ses livres et ses manuscrits à la congrégation de la *Minerva*. M. Adrien de La Fage a publié en 1845, dans la *Gazette musicale de Paris*, une *Notice sur Joseph Baini, écrivain musical et compositeur*. Il a été fait de cette notice un tirage à part, Paris, 1845, in-8°.

BAINVILLE (. . .), organiste à l'église principale d'Angers, vers le milieu du dix-huitième siècle, a publié : *Nouvelles pièces d'orgue, composées sur différents tons*, Paris 1767.

BAIR (Antoine), facteur d'orgues à Munich, a construit celui du couvent de Attl, composé de seize registres, et, en 1743, celui de l'ancien convent de Scheftlarn, composé de vingt-deux registres.

BAISSIÈRES (Faber), trompette-major dans un régiment de la garde royale de Charles X, est né à Rouen, vers 1795. Il s'est fait connaître par une *Méthode simplifiée pour le cornet à pistons, contenant les principes élémentaires de cet instrument*. Paris, Petit, 1839, in-4° gravé.

BAITZ (Jean-André-Hartmann), bon constructeur d'orgues à Utrecht, mourut peu de jours avant la dédicace d'un nouvel orgue qu'il avait fait à Zierikzée en Hollande, et qu'il avait fini le 20 décembre 1770. Cet orgue est un seize pieds ouverts, à quarante-six jeux, trois claviers à la main, un de pédale, et neuf soufflets. La montre est en étain fin d'Angleterre. Outre cet orgue, qui a coûté 19,500 écus de Hollande, il a construit : 1° celui de Benschop, positif à un seul clavier; 2° celui de la grande église de Gorinchem (en 1755), seize pieds, trois claviers, pédale, trente-deux jeux; 3° celui de l'église des Mennonites à Utrecht (en 1765), positif de dix jeux avec un seul clavier; 4° celui de Wœrden (en 1768), seize pieds, deux claviers, pédale et vingt-sept jeux; 5° celui de Ysselsteyn, à deux claviers, pédale et seize jeux; 6° celui de l'église française de Heusden, à neuf jeux; 7° celui de Oosterhout, de huit pieds et seize jeux; 8° enfin celui de Tilborg, de huit pieds et onze jeux.

BAJ (Thomas), né à Crevalcuore, au territoire de Bologne, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, fut pendant plusieurs années ténor de la chapelle du Vatican. Le 19 novembre 1713 il fut élu maître de la même chapelle (selon un journal manuscrit cité par l'abbé Baini), *come il più antico e virtuoso della cappella*. Il ne jouit pas longtemps de l'honneur que lui avaient mérité ses longs services, car il mourut le 22 décembre 1714. Un seul ouvrage a suffi pour faire la réputation de Baj; mais cet ouvrage est un chef-d'œuvre dans son genre. Treize *miserere* avaient été écrits pour le service de la chapelle du Vatican, pendant la semaine sainte; mais un seul avait réuni tous les suffrages, et était exécuté chaque année, depuis près d'un siècle; ce *miserere* était celui d'Allegri. A la prière du collége des chantres de la chapelle pontificale, Thomas Baj en écrivit un nouveau, dont les versets sont alternativement à cinq voix et à quatre, avec le dernier à huit. Il y suivit à peu près exactement le plan du *miserere* de Grégoire Allegri, mais en y introduisant quelques modifications bien conçues. La mélodie de ce morceau est fort simple, mais d'un style élevé. Il fut trouvé si beau qu'on l'adopta sur-le-champ, et qu'il fut exécuté chaque année dans la chapelle du Vatican, sans interruption, concurremment avec le *miserere* d'Allegri, jusqu'en 1767. En 1768 on essaya un nouveau *miserere* de Tartini, qui ne parut pas digne de ce grand musicien; et, l'année suivante, on reprit celui de Baj jusqu'en 1776. Plus tard on voulut exécuter un *miserere* de Pasquale Pi-

sari; mais ce morceau éprouva le même sort que celui de Tartini; et depuis lors on n'a cessé de chanter chaque année le *miserere* de Baj. Choron a publié ce morceau dans sa collection de la musique sacrée qui se chante à la chapelle pontificale pendant la semaine sainte. Le catalogue de musique de M. l'abbé Santini, de Rome, indique d'autres compositions manuscrites de Baj; elles consistent en une messe à cinq voix sur les notes: *ut, ré, mi, fa, sol, la;* les motets à quatre voix *Virgo gloriosa; Salva nos, Domine; Cum Jucunditate; Beatus Laurentius; Christe; Serve bone; Dominus, quando veneris;* les motets à cinq voix *Iste est Johannes; Mulier quæ erat;* les motets à huit voix *Inveni David; Sacerdotes Domini; In omnem terram;* et un *De profundis*, également à huit voix.

BAJETTI (Jean), compositeur milanais et directeur de musique au théâtre de la Scala de cette ville, a fait représenter à ce théâtre, le 19 mars 1841, l'opéra: *Gonsalvo*, qui eut quelque succès, et qui fut joué au théâtre S. Carlo, à Naples, dans l'année suivante. Dans la saison du carnaval de 1844 il a donné l'opéra: *l'Assedio di Brescia*, qui ne réussit pas. En 1843 il avait fait exécuter à Plaisance la cantate intitulée: *Il genio d'Italia*, qui a été publiée, avec accompagnement de piano, chez Ricordi, à Milan. Enfin M. Bajetti a écrit un grand nombre de morceaux de danse pour les ballets: *Giselle*, d'Adam, *Odetta*, avec Panizza et Croff, *Esmeralda*, avec Pugni, et *Caterina, ossia la figlia del Bandito*, avec le même. Tous ces morceaux ont été publiés pour le piano, à Milan, chez Ricordi.

BAKER (Le docteur), pianiste, violoniste et compositeur, naquit à Exeter, en 1768. La sœur de sa mère lui donna les premières leçons de musique et de piano. A l'âge de sept ans, il jouait déjà les pièces de Hændel et de Scarlatti. Vers le même temps on lui donna pour maîtres Hugues Bond et Jackson, alors organiste de l'église cathédrale d'Exeter: il prit aussi des leçons de Ward pour le violon. Quand il eut atteint sa dix-septième année il quitta Exeter pour aller à Londres, où il fut accueilli dans la maison du comte de Uxbrige. Là il perfectionna ses talents par les leçons de Cramer le père et de Dussek. Ayant été nommé organiste à Stafford, il se rendit dans ce lieu, où il résidait encore en 1835. Vers 1801, il s'est fait recevoir docteur en musique à Oxford. Ses compositions consistent en deux œuvres de sonates de piano, publiés à Londres; trois duos à quatre mains; six antiennes à quatre, cinq et six voix; fantaisies pour l'orgue; *l'Orage et la Tempête*, *glees* à trois et quatre voix; duos à deux voix; l'ouverture et les airs des *Caffres*, divertissement représenté à Covent-Garden, et beaucoup de concertos pour violon, de duos, et d'airs variés pour piano.

BAKER (James-Andrew), organiste distingué et compositeur à Birmingham, est né dans cette ville le 8 novembre 1824. Il a publié deux recueils de préludes (*volontaries*) pour l'orgue, et beaucoup de pièces détachées pour le piano, Londres, Boosey.

BALANI (D. Gabriel), compositeur qui vivait à Fano, vers la fin du dix-septième siècle, a écrit la musique pour la prise d'habit d'une religieuse et l'a fait imprimer sous ce titre: *Sacre Canzone;* Fano, 1682, in-4°.

BALARD (Jean), habile joueur de luth, vers la fin du seizième siècle, dont Besard a inséré quelques pièces dans son *Thesaurus Harmonicus*.

BALBASTRE (Claude), né à Dijon le 8 décembre 1729, arriva à Paris le 16 octobre 1750. Il y fut accueilli par Rameau, son compatriote et son ami, qui lui donna des leçons. Son début, au concert spirituel, se fit le 21 mars 1755, par un concerto d'orgue qui fut fort applaudi, comme on le voit par le *Mercure* d'avril de cette année. Balbastre fut reçu organiste de l'église de Saint-Roch, en survivance de *Landrin*, organiste du roi, le 26 mars 1756, et composa pour cette paroisse ses noëls en variations qu'il exécuta tous les ans à la messe de minuit, jusqu'en 1762. A cette époque, l'archevêque de Paris lui fit défendre de jouer l'orgue à la messe de minuit, et pareille défense lui fut faite en 1776 pour ses *Te Deum* de la veille de Saint-Roch, parce qu'ils attiraient trop de monde dans l'église. Reçu organiste de la cathédrale en 1760, il obtint aussi le brevet d'organiste de Monsieur, en 1776, et conserva cet emploi jusqu'à la révolution. Balbastre est mort à Paris le 9 avril 1799. Il passe, en France, pour avoir imaginé le premier de faire organiser le piano, invention qui, dit-on, fut exécutée par *Cliquot*, facteur d'orgues renommé; mais elle est plus ancienne. On a de Balbastre les compositions dont les titres suivent: — 1° plusieurs *concertos d'orgue*, manuscrits. — 2° *Un livre de pièces de clavecin*; Paris, sans date. — 3° *Quatre suites de Noëls avec variations;* Paris, sans date. — 4° *Un livre de quatuors pour le clavecin, avec accompagnement de deux violons, une basse, et deux cors ad libitum.* Tous ces ouvrages sont écrits d'un style lâche et incorrect. Comme la plupart des organistes français de son temps, Balbastre n'avait que de l'exécution sur les claviers à la main et la connaissance des effets de l'orgue par le mélange des jeux et des claviers; mais, comme tous ses confrères

de Paris il n'avait aucune connaissance du jeu de la pédale (dont le clavier n'était pas jonable, d'ailleurs, sur les orgues françaises), et il était ignorant du grand style des organistes italiens et allemands des anciennes écoles.

BALBI (Marc-Antoine), moine vénitien, est auteur d'un petit traité dont le premier titre est : *Regula brevis musicæ practicabilis cum quinque generibus proportionum practicabilium*, et le second : *Qui commenza la nobil opera di pratica musicale, ne la quale se tratta tutte le cose a la prattica pertinente, facta, compilata e ordinata per frate Marco-Antonio Balbi, veneto.* L'existence de cet ouvrage a été ignorée de tous les bibliographes. Bien que le premier titre soit en latin, l'ouvrage est écrit en assez mauvais italien. Il est imprimé en caractères gothiques, et ne contient que sept feuillets ou quatorze pages, sans date, sans lieu d'impression, et sans nom d'imprimeur. L'objet principal de cet ouvrage est un traité succinct des proportions de l'ancienne notation de la musique.

BALBI (Louis), né à Venise dans la première moitié du seizième siècle, fut élève et imitateur de Constant Porta. Il entra jeune dans l'ordre des grands Cordeliers, ou mineurs conventuels, et fut maître de chapelle de l'église Saint-Antoine, à Padoue. Il occupait encore cette place en 1591, car Auguste Gardane, qui publia dans cette année une édition du *Graduale romanum*, dit dans la préface qu'elle a été revue par trois des plus excellents musiciens de l'Italie : par Gabrieli, organiste de Saint-Marc, par maître Louis Balbi, *in ecclesia D. Antonii Patavini musices moderatore*, et par Horace Vecchi. Balbi a publié des messes, des motets et des madrigaux. Ses ouvrages connus jusqu'à ce jour sont : 1° *Sacrarum Missarum liber primus, quatuor, quinque et sex vocum*; Venetiis, apud Vincenti, 1584, in-4°. — 2° *Cantiones ecclesiasticæ quinque vocum*; Venetiis, 1576. — 3° *Motetti a quattro voci*; in Venezia, Vincenti, 1578, in-4°. — 4° *Ecclesiastici concentus, una-octo vocibus, lib. 1*; *Venetiis, apud Alex. Raverium*, 1606, in-4° On voit par le titre de cet ouvrage que l'auteur était alors (1606) maître de chapelle du grand couvent de son ordre, à Venise. Le P. Balbi a été un des éditeurs du graduel et de l'antiphonaire publiés sous ce titre : *Graduale et Antiphonarium ; juxta ritum Missalis et Breviarii novi; Venetiis apud Ang. Gardanum*, 1591, gr. in-fol. goth. Bodenschatz a inséré quatre motets à huit voix de ce musicien dans ses *Florilegii musici Portensis.*

BALBI (Laurent), amateur, né en Italie, et bon violoncelliste, a publié les œuvres suivants : 1° *Sonata da camera, a violino, violoncello e continuo.* — 2° *Sonate a violino solo e continuo.* — 3° *Sonate a due violini e violoncello.* Toutes ces compositions ont été gravées à Amsterdam, sans date.

BALBI (Ignace). On a publié sous ce nom en Allemagne, vers 1782, quelques ariettes avec accompagnement. On présume qu'elles sont d'un ténor qui chantait à Lisbonne en 1756.

BALBI (Melchior), noble Vénitien, né en 1759, fut élève d'Antoine Calegari, et cultiva la musique comme amateur. Il mourut à Padoue, dans sa soixante-neuvième année, au mois de juillet 1828, laissant en manuscrit un ouvrage qui fut publié après son décès, sous ce titre : *Trattato del sistema armonico di Antonio Calegari, mæstro dell' insigne Cappella della basilica di S. Antonio di Padova, proposto e dimostrato da, etc.*; Padova, pel Valentino Crescentini, 1829, in-8° de 141 pages, avec 2 planches de musique.

BALBIN (Bohuslaw), jésuite hongrois, né à Kœniggratz en 1621, mort en 1688. Il a écrit des *Miscellan. Regni Bohem.*, où il donne des détails intéressants sur le grand orgue de Prague et les cloches des églises de la Bohême.

BALDACINI (Antoine-Louis), violoniste italien qui vivait vers 1720, a publié *douze sonates à trois parties*; Amsterdam, sans date.

BALDAMUS (...). On connaît sous ce nom des *Sonatines pour le piano à quatre mains* œuvre premier (Hambourg, Cranz), et deux chansons (*Lieder*) à deux voix avec accompagnement de piano (Berlin, Cosmar).

BALDASSARE. *Voyez* BALDISSERA.

BALDASSARI (Pierre), compositeur, né à Rome, dans le dix-septième siècle, a écrit à Brescia, en 1709, un oratorio intitulé : *Applausi eterni dell' amore manifestato nel Tempo.*

BALDENECKER (Uldaric), musicien de cour et violoniste à Mayence, a publié à Francfort vers, 1784, *Six trios concertants pour violon, viole et violoncelle.*

BALDENECKER (Jean-Bernard), violoniste et pianiste fixé à Francfort sur le Mein, s'est fait connaître par diverses compositions pour le violon et le piano. Il avait été premier violon de l'opéra d'Amsterdam avant de passer à l'orchestre de celui de Francfort. Il est mort dans un âge avancé en 1849.

Ses ouvrages les plus connus sont : 1° Trois duos pour deux violons, op. 1 ; Offenbach, André. — 2° Polonaise pour le piano, œuvre 2 ; Francfort, Fischer. — 3° Six trios pour violon, alto et basse; Offenbach, André; — 4° Polonaises pour le piano, œuvres 4 et 6 ; Francfort, Hoffmann et Dunst. — 5° Polonaise en *ré* mineur pour le piano ; Mayence, Schott. — 9° *Le Cercle*, diver-

lissement en trio pour violon, alto et violoncelle; Amsterdam, Steup. — 7° Thème varié pour le piano, op. 7 ; Francfort, Hoffmann et Dunst. — 8° Thème varié pour le violon, avec accomp. de violon et violoncelle; Bonn, Simrock.

BALDENECKER (Nicolas), frère du précédent naquit à Mayence, le 27 mars 1782. Dans sa jeunesse il dirigea l'orchestre des vaudevilles du Théâtre français à Mayence; puis il entra comme violoniste au nouvel orchestre du théâtre de Francfort-sur-le-Mein en 1801. Ce fut lui qui, avec *Scheible*, organisa le concert des amateurs dans cette ville, et fonda plus tard la société de chant connue sous le nom de *Cæcilia*. Le 1er octobre 1851 il fêta son jubilé de cinquante ans comme premier violon et directeur du chœur au théâtre. Il a publié plusieurs œuvres de sonates et de solos pour le piano.

BALDENECKER (Jean-David), fils du précédent, un des premiers violons de l'orchestre du théâtre de Francfort, vécut quelque temps à Leipsick, puis fut directeur de musique à Carlsrühe. Il est mort le 22 juillet 1854, dans toute la force de l'âge. On connait de lui quelques œuvres de peu d'importance pour le piano.

BALDENECKER (Jean-Bernard) le jeune, pianiste de talent, naquit à Mayence le 23 août 1791. Il fut élève de Blenkner, et alla s'établir à Francfort en 1807. En 1830 il fonda dans cette ville une école d'après le système de Logier et de Stœpel pour l'enseignement du piano. Il y réunissait souvent ses élèves pour exécuter des morceaux sur douze à seize pianos à la fois. Plus tard il établit une fabrique d'encre pour l'impression en taille-douce. Cet artiste est mort à Francfort, le 25 juin 1855. Ses meilleures compositions pour le piano sont : 1° Grande sonate pour le piano avec violon obligé, op. 7; Offenbach, André. — 2° Deux sonates à 4 mains, op. 9. —3° Sonate pour piano seul (en *fa* mineur), op. 10.

Conrad et Aloys Baldenecker sont les fils de Jean-Bernard le jeune. Conrad a été attaché comme professeur à l'école de piano d'ensemble, fondée par son père; Aloys a fait partie de l'orchestre du théâtre de Francfort, comme violoniste, jusqu'en 1854; il est maintenant (1859) maître de concerts à Wiesbaden.

BALDEWEIN (Jean-Chrétien), né à Cassel, vers 1784, devint en 1820 chef des chœurs du théâtre de cette ville, et occupait encore cette place en 1831. Précédemment il avait été *cantor* de l'école communale. En 1839, il fit exécuter une *Ode à l'amitié* pour quatre voix d'hommes, et dans l'année suivante il fit entendre une hymne également pour des voix masculines. On a imprimé de sa composition : 1° Six chants pour voix de soprano avec accompagnement de harpe ou piano, 1er recueil; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 2° Six idem, 2me recueil; Ibid. — 3° Six idem, 3me recueil; Leipsick, Peters. — 4° Six *Lieder*, 1re et 2e livraisons; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. La fille de Baldewein se fit entendre dans un concert, en 1826; et son fils, après avoir chanté pendant plusieurs années au théâtre de Cassel, débuta à celui d'Amsterdam, en 1846, comme première basse.

BALDI (Jean), organiste à Pistoie, né dans cette ville vers la fin du dix-huitième siècle, est considéré en Italie comme un des meilleurs élèves de Philippe Gherardeschi. Baldi a composé beaucoup de musique pour le violon, des messes et des psaumes. Il s'est fixé dans sa ville natale.

BALDI (Dominique). La Bibliothèque impériale de Paris possède des cantates italiennes manuscrites, sous le nom de cet auteur.

BALDINI (Jérôme), professeur de flûte, né à Vérone, a vécu à Paris dans la première moitié du dix-septième siècle. On a de sa composition un livre de sonates, pour une flûte seule.

BALDINI (Charles), compositeur, est né à Bologne au commencement du dix-neuvième siècle, et a fait ses études musicales sous la direction de Mattei. Il a écrit de la musique d'église qui, jusqu'à ce jour, est restée en manuscrit. En 1837 cet artiste a été nommé membre de l'Académie philharmonique de Bologne.

BALDISSERA ou **BALDASSARE** ou **BALDESSARI**, organiste et compositeur, naquit à Imola dans les dernières années du quinzième siècle, ou au commencement du seizième (1). Le 29 mars 1533 il fut nommé organiste du second orgue de la cathédrale de Saint-Marc à Venise, et en remplit les fonctions jusqu'au mois de juillet 1541, époque qui est vraisemblablement celle de sa mort. Il eut pour successeur *Jachet* ou Jacques de Berchem. La seule composition de Baldissera connue jusqu'à ce jour est un madrigal à cinq voix qui se trouve (page 37) dans une collection intitulée : *Le dotte et eccellente composizioni de' Madrigali*, in-4° oblong, imprimé à Venise en 1540. C'est en tête de ce morceau qu'il est nommé *Baldissera*.

BALDRATI (Le P. Barthélemy), moine cordelier, naquit à Rimini vers 1645, et fut maître de chapelle de l'église Saint-François de cette ville. On a imprimé de sa composition un œuvre

(1) M. Caffi n'est pas certain si le nom de Baldassare fut un nom de famille ou un prénom. Il dit que cet artiste fut d'abord organiste de l'Église paroissiale de Saint-Jérémie, que son traitement comme organiste de Saint-Marc fut d'abord de 60 ducats, puis de 80. (Voyez *Storia della musica sacra nella gia cappella ducale di San-Marco*, tom. I, p. 1076.)

qui a pour titre : *Messe a quattro voci da Capella*, op. 1. Rome, Jacques Monti, 1678. La Bibliothèque impériale de Paris possède en manuscrit une messe à vingt-quatre voix de ce maître, et des motets à cinq et à six voix, également en manuscrit.

BALDUCCI (Marie), cantatrice, née à Gênes en 1758, avait une voix d'une étendue extraordinaire; mais son exécution était incorrecte, et son chant dépourvu d'expression. Elle chantait les rôles de *prima donna* à Venise en 1778. Au carnaval de 1779, elle était à Milan, où elle chanta avec succès les rôles de *Calliroe*, dans l'opéra de Felice Alessandri, et de *Cleopatra*, dans celui d'Anfossi.

BALDUCCI (M...), compositeur napolitain, a fait ses études musicales au collége royal de musique de Naples. Son entrée dans la carrière du théâtre s'est faite avec succès par son opéra intitulé *Bianca Turenga*, représenté à Naples en 1838. Les morceaux détachés de cet ouvrage ont été publiés à Milan, chez Ricordi. M. Balducci a écrit aussi *Il Conte di Marsico*, mélodrame pour des voix de femme, avec accompagnement de deux pianos, dont un à quatre mains.

BALDUIN (Noel). Voyez BAULDUIN.

BALDUS (Bernardin), ou plutôt Baldi, abbé de Guastalla, dans le Mantouan, naquit à Urbino dans l'État de l'Église, le 6 juin 1553, et mourut le 10 octobre 1617. On a de ce fécond écrivain près de cent ouvrages, dont une partie est inédite. Parmi ceux qui ont été imprimés, on remarque un *Lexicon vitruvianum, seu de verborum vitruvianorum significatione* (Venise, 1594) dans lequel il explique tous les termes de musique contenus dans le traité d'architecture de Vitruve. La description de l'orgue hydraulique de cet auteur a mis à la torture Baldi, comme tous les autres commentateurs.

BALESTRA (Raimond), compositeur italien, vivait au commencement du dix-septième siècle. J.-B. Bonometti a inséré plusieurs psaumes et motets de Balestra dans sa collection intitulée : *Parnassus musicus Ferdinandæus*, publiée à Venise en 1615.

BALETTI (Elene-Riccoboni), connue sous le nom de *Rose Baletti*, cantatrice distinguée, naquit à Stuttgard en 1768. Au mois de novembre 1788, elle débuta au concert spirituel, à Paris, et elle entra immédiatement après dans la troupe des Bouffons du théâtre de Monsieur. Sa voix était douce, sa vocalisation parfaite et son expression touchante : aussi obtint-elle le plus beau succès parmi les amateurs (alors en petit nombre) qui fréquentaient ce théâtre. Vers 1792, elle retourna à Stuttgard, où elle devint cantatrice de la cour du duc de Wurtemberg.

BALFE (Michel-Guillaume), dont le nom de famille est *Balph*, est né le 15 mai 1808, à Limerick en Irlande, et non à Dublin, comme il est dit dans la *Conversations-Lexicon*. Doué de la plus heureuse organisation pour la musique, il apprit le chant et le piano presque en se jouant, et ne fit jamais d'étude sérieuse de la composition; cependant il a obtenu des succès comme chanteur avec une voix médiocre, il accompagne au piano avec beaucoup d'intelligence et de verve, il possède beaucoup d'habileté dans la direction des orchestres, enfin il a improvisé une vingtaine d'opéras peu remarquables par l'invention, mais où il y a de l'instinct, un bon sentiment d'harmonie et la connaissance de l'instrumentation. Homme d'esprit, d'ailleurs, et plein de confiance en lui-même, il a su tirer de ses facultés plus d'avantages qu'elles ne semblaient en promettre. Son père et le musicien Horn furent ses premiers maîtres, et ses progrès furent si rapides, qu'il pût se faire entendre en public dès l'âge de sept ans, dans un concerto de Viotti. Arrivé à Londres à peine âgé de seize ans, il chanta le rôle du chasseur dans quelques représentations du *Freyschütz*. Dans le même temps il entra dans un des petits théâtres de Londres, en qualité de chef d'orchestre. En 1825 il fit un voyage à Rome, avec une riche famille anglaise. Dans l'année suivante, il écrivit à Milan la musique du ballet de *La Pérouse*, pour le théâtre de *La Scala*. Arrivé à Paris, à la fin de cette même annee 1826, il débuta au théâtre italien, sous le nom de *Balfi*, dans le rôle de *Figaro* du *Barbier* de Séville. Sa voix de baryton mal timbrée et son inexpérience de la scène étaient des obstacles trop sérieux pour qu'il pût réussir à côté des excellents chanteurs qui brillaient alors sur cette scène. Peu de temps après, il retourna en Italie. Engagé à Plaisance au printemps de 1830, il y chanta pendant toute la saison; puis il se rendit en Sicile, chanta au théâtre de Palerme, et y donna son premier opéra sous le titre de *I Rivali*. En 1832 il était à Florence, où il fit jouer l'opéra bouffe *un Avvetimente*. A Milan, il chanta en 1833 au théâtre *Carcano*, où il fit représenter *Enrico IV al passo della Marna*, nouvel opéra de sa composition dans lequel Mlle Roser, devenue sa femme depuis peu de temps, chanta le premier rôle. Les réminiscences nombreuses que le public remarqua dans cette partition en empêchèrent le succès. Après avoir chanté à Bologne, Balfe obtint un engagement pour le théâtre de *La Fenice*, à Venise. Ce fut là qu'il eut la malheureuse idée de mutiler le *Crociato* de Meyerbeer, en y introdui-

sant des morceaux de sa composition, et d'autres de Rossini et de Donizetti. L'indignation de l'Italie contre cet acte de barbarie obligea Balfe à s'éloigner de ce pays. Arrivé à Londres en 1835, il y donna des leçons de chant et écrivit pour le théâtre italien l'*Assedio de la Rochelle*, opéra en trois actes qui eut quelque succès. Mme Malibran ayant été engagée au printemps de 1836 pour jouer l'opéra anglais au théâtre de *Drury-Lane*, Balfe écrivit pour elle *The Maid of Artois*, dont le sujet avait beaucoup de ressemblance avec celui du ballet et de l'opéra de *Clari*, joués longtemps auparavant à Paris. Peu scrupuleux sur le choix des idées, il en avait pris dans plusieurs partitions en vogue pour fabriquer la sienne ; mais une valse de Strauss, dont il avait fait un air chanté par Mme Malibran avec une verve merveilleuse, assura le succès de cet ouvrage. Le 27 mai 1837, il donna au même théâtre *Jeanne Gray*, opéra en trois actes, qui ne réussit pas. Dans l'année 1838, Balfe fit représenter à Londres *Amalia, or the love test* (Amélie, ou l'amour éprouvé), puis *Falstaff; Jeanne d'Arc*, fut jouée en 1839. Tout cela était écrit trop rapidement pour prendre place parmi les belles œuvres d'art ; cependant les connaisseurs reconnurent des progrès dans *Falstaff*, sous le rapport de l'originalité du style. *Le Diadesté*, joué en 1839, ne réussit pas. Chargé de la direction de l'orchestre du théâtre de *Drury-Lane*, Balfe ne donna pas d'ouvrage nouveau en 1840 ; dans cette même année et dans la suivante, il fit des voyages en Irlande et en Écosse avec sa femme et le célèbre pianiste Thalberg, pour y donner des concerts. A son retour à Londres, il fit jouer *Kéolanthe*, opéra romantique qui ne réussit que médiocrement. Dans l'été de 1842 Balfe fut chargé de la direction de la grande fête musicale de Norwich. Peu de temps après, il partit pour Paris, où il écrivit *Le Puits d'amour*, qui fut représenté à l'Opéra-Comique au mois d'avril 1843. Cet ouvrage, dépourvu d'originalité, mais où il y a du mouvement et de la distinction dans l'harmonie, a eu du succès et a été joué à l'étranger comme en France. *The bohemien Girl* (La jeune bohémienne), jouée à Hambourg, sous le titre de *La Gitana*, et à Vienne sous celui de *die Zigeunerin*, marqua du progrès dans le talent de Balfe, et fit voir qu'il avait été sensible à la critique des journaux de Paris. Cet ouvrage fut joué pour la première fois à Londres, en 1844. Dans la même année l'auteur fit représenter à l'Opéra-Comique de Paris *Les quatre fils Aymon*, en trois actes. De tous ses ouvrages, c'est celui dont le succès a été le plus général, en France, dans toutes les grandes villes de l'Allemagne, en Angleterre et en Hollande. Quoiqu'on y remarque toujours la négligence et la trop grande facilité du compositeur, on ne peut nier que ce ne soit sa meilleure production, et qu'il ne s'y trouve de jolies choses. Depuis cette époque, Balfe a écrit ainsi *La fille de la place Saint-Marc; L'Étoile de Séville*, en 1846, pour l'Opéra de Paris, et qui ne réussit pas, quoique les principaux rôles fussent chantés par Gardoni et par Mme Stolz ; *The Bond-man* (L'Esclave), dans la même année, et *The maid of honour* (La fille d'honneur) ; mais ces ouvrages ont fait peu de sensation. Lorsque M. Costa, suivi de tout l'orchestre qu'il dirigeait quitta le Théâtre de la Reine pour passer à celui de Covent Garden, M. Lumley chargea Balfe de l'organisation d'un autre orchestre et lui en confia la direction. Dans ces fonctions, il a fait preuve de beaucoup d'habileté, d'intelligence et de goût; mais, l'entreprise ayant cessé en 1852, il partit pour l'Allemagne. Balfe, très-bon maître de chant, avait publié à Londres, en 1852, un ouvrage élémentaire de chant intitulé : *Indispensable studies for a soprano voice*, in-fol. A son retour à Londres en 1855, il y a fait paraître une méthode de chant, et a donné au commencement de 1859 *Satanella*, opéra romantique en trois actes, qui, d'après les journaux, a obtenu un brillant succès, et qui est considéré en Angleterre comme son meilleur ouvrage.

BALHORN (Louis Guillaume), né dans le duché de Holstein, mourut le 20 mai 1777. Il est auteur d'un ouvrage intitulé : *Prolusio de phonascis veterum vocis formandæ conservandæque magistris*, Altona et Hanovre, 1766, in-4°. Il y a de l'érudition dans cet écrit; mais il n'y a guère que cela; l'auteur laisse voir à chaque instant qu'il était étranger à la matière qu'il traitait. Il a, au reste, ce rapport avec tous les savants qui ont écrit sur la musique des anciens.

BALINO (Annibal-Pio-Fabri), surnommé *il Bolognese*, parce qu'il était né à Bologne, fut élève de Pistocchi, et l'un des meilleurs ténors de son temps. Appelé à la cour de Portugal pour y être premier chanteur de la chapelle royale, il mourut à Lisbonne, le 12 août 1760.

BALLABENE (Grégoire), né à Rome, dans la première moitié du dix-huitième siècle, est mort dans la même ville vers 1800. Il s'est fait connaître du monde musical par une messe composée du *Kyrie* et du *Gloria*, à quarante-huit voix divisées en douze chœurs, chef-d'œuvre de patience et de savoir. La cour de Portugal ayant fait demander à Pasquale Pisari, par son ambassadeur à Rome, un *Dixit* à seize voix, en

quatre chœurs réels : ce *Dixit* fut essayé dans l'église des Douze-Apôtres par cent cinquante chanteurs, et on profita de cette occasion pour essayer aussi l'ouvrage de Ballabene, dont l'effet parut obscur; inconvénient inévitable dans des compositions si compliquées. D'ailleurs des masses chantantes beaucoup plus considérables auraient été nécessaires pour rendre sensibles les entrées des parties de chaque chœur. En 1778, la place de maître de chapelle de Saint Pierre, de Rome, étant devenue vacante par la mort de Jean-Costanzi, Ballebene se mit sur les rangs pour l'obtenir, mais ce fut Antoine Buroni qu'on choisit. Ballabene fut élu membre de l'Académie des philharmoniques de Bologne en 1754. Joseph Heiberger, musicien allemand fixé à Rome, a fait imprimer dans cette ville, en 1774, une lettre concernant l'effet de la messe à quarante-huit voix, dans l'essai qui en avait été fait. M. l'abbé Santini possède en manuscrit un *Dixit* à seize voix, de Ballabene, un autre *Dixit* à huit, des messes et des motets à cinq, la *Sequence de Saint-Augustin* a quatre, et un *Amen* à quatre. On peut obtenir du même amateur des copies de la grande messe à quarante huit voix, moyennant le prix de dix écus romains.

BALLARD, famille d'imprimeurs de musique qui, pendant près de deux siècles, eut en quelque sorte le monopole de l'impression des livres de musique, en France. Les divers priviléges qui successivement furent accordés à cette famille peuvent être considérés comme la cause la plus puissante de l'état stationnaire dans lequel resta ce genre d'impression jusque dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Les caractères dont se servaient les Ballard avaient été gravés en 1540 par Guillaume le Bé; en 1750, ils s'en servaient encore après y avoir ajouté seulement quelques signes devenus indispensables. Chaque fois qu'un typographe voulut introduire quelque perfectionnement dans cette partie de l'art, les Ballard s'y opposèrent, en vertu de leurs priviléges, et la cour soutint leurs prétentions. Robert Ballard, chef de la famille, fut pourvu de la charge de *seul imprimeur de la musique de la chambre, chapelle et menus plaisirs du roi*, conjointement avec Adrien-le-Roy son beau frère, par lettres patentes de Henri II, en date du 15 fév. 1552. Charles IX confirma leur privilége. Ils imprimèrent en société 1° Le livre de *Tablature de guiterne* (guitare) d'Adrien-le-Roy, in-4°, 1561; 2° les *Psaumes de David en vers, par Marot*, avec la musique, 1562, in-8°; *les œuvres de Nicolas de la Grotte*, 1570, in-8°, et beaucoup d'autres collections.

BALLARD (Pierre), fils du précédent, fut maintenu dans la charge de son père par Henri III et Henri IV. Ayant fait près de cinquante mille livres de dépenses pour l'acquisition des poinçons et des matrices de Le Bé, somme énorme pour ce temps, Louis XIII le récompensa en lui accordant des lettres patentes en 1633. Parmi les ouvrages qu'il imprima, on remarque *Cent cinquante psaumes de David*, mis en musique par Claudin le Jeune, 1615, in-8°; et *Airs de différents auteurs, mis en tablature de luth*, 1617, in-4°.

BALLARD (Robert), fils de Pierre, fut pourvu de la même charge de seul imprimeur du roi pour la musique, par lettres patentes de Louis XIII, en date du 24 octobre 1639. Il fut successivement juge, consul, administrateur des hôpitaux, et syndic de la chambre des libraires, depuis 1652 jusqu'en 1657.

BALLARD (Christophe), fils de Robert, fut confirmé dans les attributions de ses pères, par lettres patentes de Louis XIV, en date du 11 mai 1673. Un très-grand nombre d'ouvrages théoriques et pratiques de musique est sorti des presses de cet imprimeur.

BALLARD (Jean-Baptiste-Christophe), fils du précédent, obtint les mêmes prérogatives que ses ancêtres, par lettres patentes de Louis XIV, en date du 5 octobre 1695. Il a beaucoup imprimé, tant en ouvrages théoriques que pratiques, il mourut avec le titre de doyen des grands juges consuls, en 1750.

BALLARD (Christophe-Jean-François), fils de Jean-Baptiste-Christophe, obtint de Louis XV des lettres patentes confirmatives, en date du 6 mai 1750 Il mourut en 1765, laissant un fils nommé Pierre-Robert-Christophe, qui obtint aussi des lettres patentes de Louis XV, en date du 20 octobre 1763. Tous ces priviléges ont été abolis depuis lors. La famille des Ballard, qui s'était montrée si peu désireuse de faire faire des progrès à l'impression de la musique, parce qu'elle avait pour elle la faveur des gens en place et une longue possession du monopole, fut attaquée dans ses intérêts par la gravure, et ne put soutenir longtemps sa dangereuse concurrence. Cependant, sans inventer de nouveau système pour la composition des caractères, il aurait eté facile d'en rajeunir les formes; mais les Ballard s'obstinèrent à conserver leurs notes gothiques. En vain Fournier et de Gaudo, en France, Antonie de Castro à Venise, et Breitkopf, à Leipsick, voyaient leurs efforts couronnés par le succès, la famille des Ballard, fière de son privilége, crut pouvoir se reposer sur lui du soin de sa fortune : cette fortune était déjà anéantie plusieurs années avant la révolution, qui rendit à chacun la liberté de son industrie.

BALLAROTTI (François), musicien italien qui vivait à la fin du dix-septième siècle, a composé la musique d'*Alciade o violenza d'Amore* conjointement avec François-Charles Pollarolo et François Gasparini. Cet opéra a été représenté à Venise en 1699. Ballarotti a écrit aussi *Ariovisto*, avec Perti et Magni (Milan 1699) et *l'Amante impazzito* (Venise, 1714).

BALLIÈRE DE LAISSEMENT (Charles-Louis-Denis), né à Paris, le 9 mai 1729, est mort à Rouen, le 8 novembre 1800. Il cultiva tour à tour la musique, les lettres, la chimie, les mathématiques, et devint vice-président de l'académie de Rouen. Il eut des relations avec J.-J. Rousseau, d'Alembert, Diderot et Voltaire, écrivit les livrets de quelques opéras comiques, et publia une *Théorie de la Musique*, Paris, 1764, in-4°. Les auteurs du *Dictionnaire des Musiciens* (Paris 1810) ont remarqué avec justesse que cette théorie est essentiellement vicieuse, l'échelle de sons y étant fondée sur la gamme du cor et de la trompette, qui est fausse en ce qu'elle déplace le demi-ton de la gamme, anéantit celui qui est caractéristique de la tonalité moderne, et y introduit un son qui lui est étranger (1). Cet ouvrage fut cependant approuvé par l'Académie de Rouen; mais on sait que de pareilles approbations, accordées par des savants étrangers à la musique, sont de peu de valeur. (*Voy.* le Journ. des Savants, ann. 1765, p. 291-320.) Jamard, chanoine régulier de Sainte-Geneviève, s'est emparé du système de Ballière et l'a développé. (*Voy.* Jamard.)

BALLIONI (Jérôme), organiste de l'église royale et ducale de Sainte-Marie *Alla Scala*, de Milan, naquit dans la seconde moitié du seizième siècle, et fut élève du maître de chapelle Guillaume Aruoni. Il a fait imprimer plusieurs ouvrages de sa composition, dont on connaît : *Sacrarum cantionum una, duabus, tribus, quatuor, quinque et sex vocibus liber primus, Op. II; Mediolani apud heredes Tini et Lomacii*, 1608. On trouve deux motets de ce maître dans les *Florilegii musici Portensis*, de Bodenschatz.

BALOCHI (Louis), dont le nom exact est *Balloco*, naquit à Verceil, en 1766. Après avoir terminé ses humanités, il étudia la jurisprudence au collége *del Pazzo*, à Pise, et fut reçu docteur en 1786 à l'université de cette ville. Le goût de la poésie lui fit abandonner le barreau, et sa vocation se fit connaître par une traduction en vers du *Mérite des Femmes*, de Legouvé. Après la réunion du Piémont à la France, en 1802, Balochi se rendit à Paris. Il y fut attaché comme poete et chef de la scène au théâtre italien, et conserva cet emploi pendant plus de vingt-cinq ans. Les *libretti* de plusieurs opéras furent composés par lui pour ce théâtre. Il a traduit aussi pour l'Opéra français le *Maometto* et le *Mosè*, de Rossini. Balochi était musicien et composait les paroles et la musique de *canzoni* et de romances françaises, dont plusieurs ont été publiées chez Carli, à Paris. Une de ces romances, *L'Amandier*, a eu un succès de vogue : la mélodie en est charmante. On a aussi de lui un recueil de nocturnes français à deux voix, dont plusieurs ont été chantés dans tous les salons. Balochi est mort à Paris, du choléra, au mois d'avril 1832.

(1) Une théorie à peu près semblable avait été déjà proposée en Allemagne par Sorge (*Voyez* ce nom) dès 1741.

BALSAMINA (Camille), excellente cantatrice, naquit à Milan en 1784. Douée d'une très-belle voix de contralto, d'une sensibilité profonde, et possédant une vocalisation parfaite, elle fut accueillie avec enthousiasme partout où elle se fit entendre. Vers 1807 elle fut engagée comme première cantatrice à la cour du prince Eugène, vice-roi d'Italie. Appelée à Paris, à l'occasion du mariage de Napoléon Bonaparte avec Marie-Louise, archiduchesse d'Autriche, elle fut surprise par un temps affreux, sur le Mont-Cenis; sa santé en fut dérangée; le mal augmenta pendant son séjour en France. On crut que l'air de l'Italie lui rendrait la santé; mais, de retour à Milan, elle ne se rétablit point, et enfin elle mourut le 9 août 1810.

BALTAZARINI, musicien italien, connu en France sous le nom de *Beaujoyeux*, fut le meilleur violon de son temps. Le maréchal de Brissac l'amena du Piémont, en 1577, à la reine Catherine de Médicis, qui le nomma intendant de sa musique, et son premier valet de chambre. Henri III, le chargea de l'ordonnance des fêtes de la cour; il s'acquitta longtemps de cet emploi avec intelligence. C'est lui qui conçut le plan du spectacle dramatique mêlé de musique et de danse qu'il a fait imprimer sous le titre de *Ballet comique de la royne, faict aux nopces de M. le duc de Joyeuse et de mademoiselle de Vaudemont, rempli de diverses devises, mascarades, chansons de musique et autres gentillesses*. Paris, Adrien Le Roy et Robert Ballard, 1582, in-4°. Toutefois la musique de cette pièce ne fut pas composée par lui; car il dit dans sa préface que Beaulieu et *Maistre Salmon*, musiciens de la chambre du roi, furent chargés de cette partie de l'ouvrage.

BALTZAR (Thomas), né à Lubeck vers 1630, fut le premier virtuose sur le violon qu'on entendit en Angleterre. Arrivé à Londres en 1656, Baltzar n'y resta pas longtemps; il se rendit à

Oxford, où il séjourna pendant deux ans. Avant qu'on ne l'eût entendu dans la Grande-Bretagne, un horloger de ce pays, nommé David Mell, y passait pour le plus habile violoniste. La prévention anglaise opposa cet horloger, pendant quelque temps, à Baltzar; mais la supériorité incontestable de celui-ci finit par l'emporter. A la restauration, Baltzar obtint la place de maître des concerts de Charles II, mais il ne jouit pas longtemps des avantages de cette position, car son intempérance le conduisit au tombeau dans le mois de juillet 1663. Burney, qui possédait une collection de ses compositions, assure qu'elles renferment des difficultés qu'on ne trouve dans aucun des ouvrages composés de son temps pour le violon. Un œuvre de sonates pour viole à six cordes, violon, basse de viole et basse continue pour le clavecin, composé par Baltzar, existait autrefois dans la collection de Britton (*voy.* ce nom). Les seules compositions imprimées de cet artiste se trouvent dans la collection publiée par Henri Playford, sous le titre de *Division violin*, Londres, 1692.

BAMBERGER (Sabine et Ève), sœurs, nées dans le midi de l'Allemagne, sont d'agréables cantatrices qui ont obtenu des succès au théâtre depuis quelques années, particulièrement dans le genre qu'on appelle *operette*. L'aînée (Sabine), après avoir chanté quelque temps à Würzbourg, à Francfort sur le Mein, et à Berlin, au théâtre de Kœnigstadt, a été engagée à Cassel. Ève, née en 1811, et beaucoup plus jeune que sa sœur, a débuté à Berlin (au théâtre de Kœnigstadt) en 1828. Sa voix a paru douce, son jeu expressif et son aspect agréable.

BAMBINI (Félix), né à Bologne vers 1742, vint en France en 1752, avec une troupe de comédiens italiens, dont son père était directeur. Après avoir séjourné quelque temps à Strasbourg, cette troupe vint à Paris, où elle représenta les intermèdes de *Pergolèse*, de *Jomelli*, et d'autres maîtres célèbres de cette époque, sur le théâtre de l'Académie royale de musique. Bambini, alors âgé de neuf ans, tenait le clavecin et même composait quelques airs de seconds rôles, qu'on introduisait dans les intermèdes. La lettre de J.-J. Rousseau sur la musique française ayant allumé la guerre entre les partisans de cette musique et ceux de la musique italienne, ces disputes se terminèrent par l'expulsion des bouffons. Le jeune Bambini resta en France et continua ses études sous Bordenave et Rigade, dont le mauvais goût et l'ignorance gâtèrent vraisemblablement les heureuses dispositions de cet enfant, car après avoir été un prodige dans ses premières années, il ne devint qu'un artiste médiocre. Son existence à Paris ne fut que celle d'un maître de clavecin. On a de lui les ouvrages dont les titres suivent : 1° *Les Amants de village*, en 1774. — 2° *Nicaise*, en 1776, tous deux à l'Opéra-Comique. — 3° *Les fourberies de Mathurin*. — 4° *L'Amour l'emporte*, aux Beaujolois. — 5° huit œuvres de *sonates de piano*. — 6° un œuvre de *trios pour violon, alto et basse*. —7° *Méthode pour le piano*, avec Nicolay; Paris, in-fol. — 8° *Six symphonies* à quatre. — 9° *Petits airs pour le piano-forte avec accompagnement de violon*, in-fol. oblong.

BAMFI (Alphonse), compositeur italien, vécut vers le milieu du dix-septième siècle. Il fut d'abord maître de chapelle à Reggio, puis organiste à l'église collégiale de Domo d'Ossola. On connaît sous son nom un œuvre qui a pour titre : *Selva di sacri ed ariosi concerti a 1, 2, 3, 4 voci, con una Messa breve, Magnificat, Salve e Litanie, lib. 1. Milano, per li eredi di Carlo Camagni*, 1655, in-4°.

BANCHIERI (Adrien), compositeur et théoricien, naquit à Bologne en 1567, suivant son portrait placé dans la troisième édition de sa *Cartella di Musica*, où il est représenté à l'âge de quarante-six ans, en 1613. On voit aussi dans le même ouvrage (page 101, 3me édit.) qu'il fut élève de Joseph Guami, organiste de la cathédrale de Lucques, puis de la chapelle de Saint-Marc de Venise. Banchieri fut d'abord organiste de Sainte-Marie *in Regola*, à Imola, où il se trouvait encore au mois de janvier 1603 lorsqu'il signa l'épître dédicatoire de ses Fantaisies instrumentales à quatre parties, imprimées dans la même année, chez Richard Amadino à Venise; puis il fut moine olivétain et organiste du couvent de Saint-Michel *in Bosco*, près de Bologne. Suivant J.-G. Walther (*Musikal. Lexicon*, art. *Banchieri*), il aurait été fait abbé de son ordre vers 1612; mais je ne trouve aucune indication de ce fait dans les ouvrages publiés par lui; car dans tous il prend simplement le titre de *Bolognese monaco olivetano*. Mazzuchelli fixe en 1634 l'époque de la mort de Banchieri (*Gli Scrittori d'Italia*, art. *Banchieri*). Ce moine s'est distingué par des compositions de musique religieuse et profane d'un bon style, et par la publication de plusieurs ouvrages didactiques où l'on remarque une instruction solide. Sa première production intitulée : *Conclusioni per organo*, parut à Lucques chez Silvestre Marchetti, en 1591, in-fol., lorsqu'il était encore sous la discipline de Guami. La liste de ses nombreux ouvrages se présente dans l'ordre suivant : 1° *Primo libro di madrigali a 5 voci, in Milano, appresso Filippo Lomazzo*, 1593, in-4°. — 2° *Ta-*

nie (1) *et concerti a otto voci; in Venetia, appresso Ricciardo Amadino*, in-4° — 3° *Il primo libro di madrigali a 3 voci*; ibid. 1594, in-4° obl. — 4° *Salutazione loretane a otto voci, op. quarta*; ibid. 1594, in-4°. — 5° *Primo libro di canzonette à quattro voci*; ibid., 1595, in-4°. Cet ouvrage a été réimprimé trois fois par le même éditeur. — 6° *Secondo libro di canzonette a 4 voci*; ibid., 1595, in-4°. Réimprimé sept fois par le même éditeur. — 7° *Terzo libro di canzonette a 4 voci, in Milano, appresso Filippo Lomozzo*, 1596, in-4°. Il y a une deuxième édition de ce troisième livre publiée par le même. — 8° *Il quarto libro di canzonette a 4 voci; in Venetia, appresso Ricciardo Amadino*, 1597, in-4°. Il y a deux autres éditions de ce livre publiées chez le même. — 9° *Il quinto libro di canzonette a 4 voci, in Milano, app. Fil. Lomazzo*; 1598, in-4°. Il y a une deuxième édition de ce livre publiée chez le même. — 10° *La Pazzia senile, raggionomenti vaghi e dilettevoli, composti e dati in luce colla musica a tre voci*; Venise, 1598, in-4° obl.; Cologne, 1601, in-4°, et Venise, 1627, in-4°. Cet ouvrage est une espèce de comédie en musique à trois voix, dans le genre madrigalesque, à l'imitation de l'*Anfiparnasso* d'Horace Vecchi. — 11° *Concerti ecclesiastici a otto voci; in Venezia, app. Ricc. Amadino*, 1598, in-4°. — 12° *Salmi a quattro voci intieri in concerto*; ibid., 1598, in-4°. — 13° *Missa solenne a otto voci dentrovi variati concerti all' introito, graduale, offertorio, levatione et communione. Et nel fine Hinno de gli gloriosissimi SS. Ambroggi et Agostino. Libro terzo degli sacri concerti. Il tutto nuovamente composto, et dato in luce nell' occasione del Capitolo generale; in Venetia, app. Ricc. Amadino*, 1599, in-4°. Il y a une deuxième édition de cet ouvrage publiée chez Giacomo Vincenti, en 1606, in-4°. — 14° *Secondo libro di Madrigali a 5 voci; in Venetia, app. Ricc. Amadino*, 1600, in-4°. — 15° *Sinfonie ecclesiastiche ossia canzoni francesi per cantare et sonare a 4 voci*, op. 16; ibid., 1601, in 4°. Il y a une deuxième édition de cet ouvrage publiée chez le même, en 1607, in-4°. — 16° *Terzo libro di Madrigali a 5 voci*; ibid., 1602, in-4° obl. Ce livre a été réimprimé en 1608, chez le même éditeur, sous ce titre : *Festino nella sera del giovedì grasso. Terzo libro madrigalesco con 5 voci*. — 17° *Fantasie e canzoni alla francese a quattro voci per sonare nel organo, ossia altro stromento*; ibid., 1603, in-4°. — 18° *Tirsi, Fili et Clori, Madrigali a 3 voci, libro terzo*; ibid., 1604, in-4° obl. — 19° *Conclusioni nel suono dell' organo, novellamente tradotte et dilucidate in scrittori musici ed organisti celebri, op. 20; in Bologna, app. Gio. Rossi*, 1609, in-4°. Cette édition est la deuxième : j'ignore la date de la première. — 20° *Motetti a due voci, che concertano a vicenda in vari modi*, op. 21.; ibid., 1609, in-fol. Cette édition est la deuxième. Je crois que cet ouvrage est le même qui a paru à Milan, chez Philippe Lomazzo, sous le titre de *Concerti moderni a due voci con il basso per l'organo*. — 21° *Li Metamorfosi musicali, quarto libro delle canzonette a tre voci; in Venetia, app. Ricc. Amadino*, 1606, in-4° obl. J'ai vu un exemplaire de cet ouvrage avec un frontispice daté de 1605. Il est vraisemblable que c'est la même édition. — 22° *Carta di sacre Lodi a 4 voci; in Milano, app. Fil. Lomazzo*, 1605, in-4°. — 23° *L'organo suonarino, opera ventesima quinta; in Venetia, app. Ricc. Amadino*, 1605, in-fol. Je ne connais cet ouvrage que par la deuxième édition, publiée chez le même, en 1611, in-fol. Pour introduction à ce livre intéressant, on trouve dans la deuxième édition un dialogue de sept pages concernant l'art de jouer correctement la basse continue sur l'orgue, de toutes les manières. Parmi les règles que donne l'auteur pour cet accompagnement sont celles-ci : « 1° Que sur les notes qui n'ont « pas la quinte juste, il faut mettre la tierce et « la sixte; 2° que les notes altérées par les acci- « dents veulent également la tierce et la sixte. » Si ces règles se trouvent dans l'édition de 1605, Banchieri doit être placé parmi les plus anciens auteurs qui ont posé les bases d'une bonne méthode d'harmonie pratique. Cet écrivain cite son dialogue (*Cartella di musica*, p. 150) comme ayant été imprimé séparément à Milan, chez Lomazzo; mais il n'en indique pas la date. Il y a une troisième édition de l'*Organo suonarino*, datée de Venise, 1628, in-4° : elle est à la bibliothèque du Lycée communal de musique de Bologne. M. Gaspari, savant musicien et bibliographe en cette ville, possède un exemplaire d'une quatrième édition donnée à Venise par Alexandre Vincenti, en 1638. Elle est indiquée comme l'œuvre 43me de l'auteur; mais il s'y trouve de grands changements, et l'important dialogue dont il vient d'être parlé ne s'y trouve pas. — 24° *La prudenza giovenile, comedia in musica; in Milano, app. Tini*, 1607, in-4° obl. Cet ouvrage est la contre partie de *La Pazzia senile*. — 25° *L'organo suonarino piccolo; in Venetia, app. Ricciardo Amadino*, 1608, in-4°. C'est un abrégé du grand ouvrage précédemment cité. —

(1) J'ignore la valeur de ce mot qui ne se trouve dans aucun dictionnaire, et qui doit appartenir à quelque patois Vénitien ou bolonais, à moins que ce ne soit une contraction de *Letanie*.

26° *Cartella musicale nel canto figurato; in Venetia, app. Giacomo Vincenti*, 1610, in-4°. Cette édition est la deuxième : j'ignore la date de la première, qui avait paru également chez Jacques Vincenti. L'ouvrage a été réimprimé avec un petit traité du plain-chant qui avait paru en 1611 chez Lomazzo, à Milan, sous le titre de *Cartellina di cantofermo*, et qui a été réimprimé à Bologne, en 1614, sous le même titre. La troisième édition de la Cartella a pour titre : *Cartella musicale nel canto figurato, fermo et contrapunto del P. D. Adriano Banchieri, Bolognese monaco Olivetono. Novamente in questa terza impressione ridotta dall' antica alla moderna prattica, et dedicata alla santissima Modonna di Loreto; in Venezia, app. Giac. Vincenti*, 1614, 1 vol. in-4°. Ce livre est composé de plusieurs parties qui, dans la première édition de cette Biographie des musiciens ont été indiquées comme autant d'ouvrages différents, quoique leur pagination se suive sans interruption. Je crois pourtant qu'il n'y a pas eu d'erreur dans cette indication et qu'il a été fait des tirages séparés de chacune de ces parties, car elles ont toutes un frontispice spécial, avec la date de 1613, tandis que le titre général du livre porte celle de 1614. Quoi qu'il en soit l'ouvrage est composé de la manière suivante : 1° un cahier non chiffré contenant au revers du frontispice la figure de la Vierge de Lorette avec deux canons, le premier à trois voix et l'autre à cinq voix; puis l'épître dédicatoire *a la santissima Madonna di Loreto*, un avis de l'imprimeur au lecteur, le plan d'une académie de sciences, de littérature et de musique que Banchieri voulait faire ériger dans son monastère, la table des matières et les *errata*. 2° A la page première du cahier suivant, l'auteur s'excuse de ce que plus d'une année s'est écoulée pendant l'impression, sur ce que l'imprimeur l'avait prié d'ajouter quelque chose à son livre concernant l'art moderne de la composition (c'est-à-dire celui que Monteverde, Jacques Peri, Caccini, Marco de Gugliano et d'autres avaient mis en vogue depuis environ quinze ans), ce qu'il a fait. Puis viennent des madrigaux et des canons à la louange de Banchieri, un avis sur l'étude des éléments de la musique, du plain-chant et du contrepoint, le portrait de l'auteur, et enfin la méthode de solmisation d'après la main musicale attribuée à Guido d'Arezzo, et les muances. De la page 18 jusqu'à la page 24 se trouve l'exposé d'une nouvelle méthode sans muances par les six syllabes *ut, ré, mi, fa, sol, la*, auxquelles Banchieri ajoute une septième qu'il nomme *ba*. Il avait emprunté cette idée à la *Modulata Pallas* de Henri Van de Putte (Erycius Puteanus), publiée à Milan en 1599; mais il fut le seul théoricien italien de ce temps qui l'adopta. 3° La deuxième partie de l'ouvrage est intitulée : *Brevi et primi documenti musicali a gli figliuoli, et altri, che desiderano assicurarsi sopra il canto figurato; in Venetia, app. Giac. Vincenti*, 1613. Ces documents ont pour objet l'ancien système de mesures, des ligatures et des points dans ses diverses acceptions, avec des exercices pour la division des temps. Cette partie est renfermée dans les pages 26 à 51. 4° Des solféges en canons à deux voix forment la troisième partie du livre et ont pour titre : *Duo in contrappunto sopra ut, re, mi, fa, sol, la, utili a gli figliuoli, et principianti, che desiderano praticare le note cantabili, con le reali mutationi semplicemento, e con il maestro. In Venetia, app. Giac. Vincenti*, 1613. 5° Dans la quatrième partie se trouve le petit traité du plain-chant, sous le titre de *Altri documenti nel canto fermo*, etc.; *in Venetia*, etc., 1613. 6° Le traité des règles du contrepoint remplit la cinquième partie, qui commence à la page 89 et finit à la page 150. 7° La sixième partie a pour titre : *Canoni musicali a quattro voci. Entro gli quali (oltre la curiosità) si comprendono molte utilità, che s'appartengono al canto figurato, contrappunto, et canto fermo, in Venetia*, etc., 1613. Ces canons, au nombre de huit, sont curieux par leurs énigmes. 8° Enfin la septième partie est le traité de la composition appelée *moderne* par Banchieri, auquel il a donné ce titre : *Moderna pratica musicale, prodotta dalle buone osservationi de gli Musici antichi, all' atto pratico de gli compositori moderni. Opera trentesima settima, novamente nella terza impressione della cartella aggiuntata*, etc., *in Venetia*, etc, 1613. L'objet principal de cette partie du livre est de faire comprendre le nouveau système de notation substitué à celui des proportions; ce que Banchieri explique par des exemples pratiques empruntés à divers auteurs célèbres; puis il enseigne brièvement à former la basse continue sous le chant, et termine par des exemples des formes nouvellement introduites dans les ornements de ce chant. A l'égard des changements radicaux qui viennent d'être faits dans l'harmonie et dans la tonalité, il ne les comprend pas plus que les autres maîtres de son temps. — 27° *Direttorio monastico di canto fermo per uso della congregazione Olivetana*. Bologne, Gio. Rossi, 1615, in-4°. Mazzuchelli cite cet ouvrage sous le titre latin : *Directorium cantus monastici, de preparatione ad cantum et de modulatione organi*. Bologne, 1615. C'est le même ouvrage

dont Banchieri a donné une nouvelle édition intitulée : *Il cantore Olivetano;* Bologne, Girolamo Mascheroni, 1622, in-4°. — 28° *Salmi spezzati a* 5 *voci; in Venetia, app. Ricc. Amadino*, 1616, in-4°. — 29° *Nuovi pensieri ossia concerti a quattro per sonare ; in Milano, appresso Fil. Lomazzo*, 1616, in-4°. — 30° *Secondi nuovi pensieri a quattro*; ibid., 1617, in-4°. — 31° *Concerti moderni a* 2 *voci con il basso da sonare per gli stromenti a penna* ; ibid., 1617, in-4° obl. Il y a une deuxième édition de cet œuvre, publiée par le même éditeur, mais dont j'ignore la date. — 32° *Moderna Armonia per sonare a quattro voci e stromenti; in Venetia app. Ricc. Amadino*, 1619, in-4°. C'est une deuxième édition. — 33° *Vezzo di Perle sopra la cantica della B. M. V. a* 2 *voci; in Venezia, Vincenti*, 1620, in-4°. — 34° *Libro primo delle messe et Motteti correnti con basso continuo e* 2 *tenori*, op. 42; *in Venezia, app. Vincenti*, 1620, in-4°. — 35° *La Barca di Venezia a Padua, madrigali a* 3 *voci*; Venise, 1623, in-4° obl. — 36° *Villanelle gioventile a tre voci; Venezia, Vincenti*, 1623, in-4°. — 37° *Canoni a* 4 *voci; in Milano; Fil. Lomazzo*, in-fol. — 38° *Messe, Salmi e Litanie a* 3 *voci*; Venise, Vincenti, 1625, in-4°. — 39° *Tanie e concerti della Madonna a* 2, 3 et 4 *voci*; ibid., in-4°. — 40° *Messe a cinque voci*, ibid., 1625, in-4°. — 41° *Terzo libro di novi pensieri ecclesiastici a* 2 *voci* ; Bologne, Rossi, 1626, in-4°. — 42° *Quarto libro di novi pensieri a voce sola*; Venise, Vincenti, 1626, in-fol. — 43° *Messe in concerto a* 4, 5 *et* 8 *voci*; ibid., 1627, in-4°. — 44° *Gemelli armonici, mottetti a* 2 *voci*; ibid. 1625, in-4°. — 45° *Il sesto libro di canzonette a* 3 *voci*; ibid., 1628, in-4°. — 46° *Il quarto libro di madrigali a* 5 *voci*; ibid., 1628, in-4°. — 47° *Il principiante Fanciullo*, Venise, 1626, in-4°. — 48° *Il virtuoso ritrovato accademico, concerti a* 2, 3, 4 *et* 5 *stromenti*; Venise, 1626, in-4°. — 49° *La Fida Fanciulla, comedia esemplare* (en prose) *con musicali intermedi apparenti e inapparenti*; Bologne, 1628 et 1629, in-8° obl. — 50° *Trattenimenti di villa concertati a* 5 *voci*; Venise, 1630, in-4°. L'ouvrage qui a été publié à Ingolstadt, en 1629, sous ce titre : *Dialogi, concentus et symphoniæ* 2 *vocibus decantandæ*, et avec le nom de Banchieri, est sans doute la réimpression d'un des recueils précédents. Donfrid a inséré dans sa *Corolla musica* une messe *dominicale* à 4 voix sur le plain-chant de la messe des dimanches, par Banchieri. On a inséré des madrigaux à 5 voix de cet auteur dans la collection de pièces de ce genre intitulée : *Il Cardillo cantante* (Le Chardonneret chantant), *ossia madrigali a* 5 *voci di vari autori eccellentissimi; in Venetia, app. Giac. Vincenti*, 1607, in-4° obl. Le recueil de motets arrangés par *Coppino*, ou *Coppinus*, imprimé chez Tini à Milan, en 1607 (*voy.* Coppinus), contient des pièces de Banchieri. Il s'en trouve aussi dans la *Battula dichiarata* de Pisa (*voy.* ce nom), et des pièces d'orgue du même ont été insérées dans la seconde partie du *Transilvano* de Diruta (*voy.* ce nom). Mazzuchelli attribue à Banchieri un écrit intitulé : *Lettere armoniche;* Bologne, 1628. Ce moine était aussi poëte, et a composé plusieurs comédies qu'il a publiées sous le nom académique de *Camillo Scaligeri della Fratta*.

BANCK (CHARLES), compositeur de chansons allemandes, né à Magdebourg en 1804. Après avoir appris les éléments de la musique et avoir terminé ses études littéraires, il se rendit à Dessau près de Frédéric Schneider, en 1829, et prit de lui des leçons d'harmonie et de composition. En 1833 il partit pour l'Italie avec le poëte C. Alexander, son ami ; il y passa deux années, puis revint en Allemagne. Après avoir séjourné quelque temps à Iéna, où il publia différentes œuvres, il est retourné à Dresde et a rédigé les articles de critique musicale au journal de cette ville. Dans une lettre insérée au lexique de Gassner (*voy.* ce nom), Banck, dit que ses premières œuvres intitulées : *Chants de l'Allemagne* et *Chants de l'Italie* (sur les poésies d'Alexander), furent composées pendant sa traversée de la Sicile à Trieste et à Venise. Ses *Matinées musicales* (op. 27); son *Deutscher Liederbuch* (Livre de *Lieder* allemands), op. 30; son *Salon de Concert*, op. 33; ses Chants de Marie (*Marien-Leder*), op. 39; son *Repos du soir* (*Abendruch*); enfin, son Recueil de douze chants pour la jeunesse, op. 48, sont empreints d'un sentiment poétique et original. Le succès des œuvres de Banck a été populaire en Allemagne : par quelles circonstances se fait-il que leur mérite, leur existence même, soient ignorées hors de la patrie de l'auteur?

BANDELLONI (LUIGI), poëte et compositeur, né à Rome, et vivant actuellement (1858) en cette ville, a eu pour maître de contrepoint un moine nommé *le P. Teofilo*. Pour le chant et l'expression, il s'est fait imitateur de Zingarelli. Kandler a dit de lui, dans sa dissertation sur l'état actuel de la musique à Rome : « Nous considérons Bandelloni comme un génie « pour la poésie, et comme un beau talent pour la « musique. Poëte, il crée; musicien, il arrange « avec goût. Ses ouvrages sont tous d'après les « règles de l'art et prouvent une grande pro- « fondeur de jugement. » Le même critique ajoute, dans un autre endroit : « Bandelloni vi-

« très-retiré, et regrette en philosophe les erreurs « de son époque, qu'il châtie souvent fort poe- « tiquement dans ses satires. Son dernier poëme « inédit, dans le genre didactique, *Sulla musica* « *odierna*, contient tant de passages pleins d'es- « prit, tant de portraits piquants des composi- « teurs de nos jours, qu'il mériterait bien les « honneurs d'une traduction. » Les meilleures compositions de M. Bandelloni sont, dit-on, quelques sonnets de Pétrarque, des octaves du Tasse, et quelques morceaux du Dante qu'il a mis en musique, avec accompagnement de piano ou de divers autres instruments. Ses *Preghiere a Dio*, pour trois voix, ont été publiées à Naples. On connaît aussi de ce poëte-compositeur un *Tantum ergo*, un hymne à sainte Agnès, des messes, des motets et des psaumes pour plusieurs voix et orchestre, ainsi que des cantates, sous le nom d'*Azioni teatrali*, pour différentes voix avec chœurs et instruments. On remarque parmi celles-ci *Alceste*, *Pyrame et Thisbé*, *l'Amour et Psyché*, *Clytemnestre et Égisthe*, *la Cassandra* et *Agamemnon*. Tous ces ouvrages sont dans la bibliothèque musicale de M. l'abbé Santini, à Rome.

BANDERALI (David), professeur de chant au Conservatoire royal de Paris, est né à Lodi, en 1780. Après avoir fini ses études musicales, il débuta, dans l'été de 1806, au théâtre *Carcano* de Milan, comme *buffo tenore*, emploi fort rare et qui fut en quelque sorte créé pour lui. Je crois que c'est dans l'opéra d'Orgitano *Non credere alle apparenze* qu'il se fit entendre pour la première fois. Après ce début, Banderali chanta dans différentes villes jusqu'en 1811, où il revint à Milan pour y jouer, pendant les saisons du printemps et de l'été, au théâtre Carcano. Peu de temps après il quitta la scène pour se livrer à l'enseignement du chant et fut nommé professeur de cette partie de l'art musical au conservatoire de Milan. Dans cette situation, plusieurs cantatrices, qui depuis lors ont acquis de la réputation, devinrent ses élèves. Bien que Banderali ne parût plus sur le théâtre, il se faisait entendre quelquefois dans des concerts; c'est ainsi qu'en 1817 il chanta, le 11 et le 15 avril, à *la Scala*, et le 7 mars 1819, au même théâtre.

Consulté par M. le vicomte de Larochefoucault sur le choix d'un bon maître de chant italien pour le Conservatoire de Paris, Rossini indiqua Banderali. Un commissaire fut envoyé à Milan pour traiter avec lui; des avantages considérables lui furent assurés, et il vint s'établir à Paris au commencement de 1828; mais la révolution de juillet 1830 vint ensuite changer sa position et l'obliger à réclamer par les voies judiciaires l'exécution des engagements qu'on avait pris avec lui; cependant il n'a jamais cessé ses fonctions de maître de chant au Conservatoire, et forma quelques bons élèves. Il est mort à Paris, le 13 juin 1849, d'un anévrysme dont il souffrait depuis plusieurs années. Comme compositeur, Banderali s'est fait connaître par quatre *Ariette italiane per soprano*, publiées à Milan, chez Ricordi, une *Cavatine pour soprano*, ibid., et *Vingt-quatre vocalises élémentaires pour mezzo soprano*, en quatre livres; Paris et Milan.

BANDI (Giorgi-Brigida), cantatrice connue en France sous le nom de *Banti*, naquit à *Monticelli d'Ongina*, dans le Parmesan, vers 1756, et mourut à Bologne le 18 février 1806. Suivant une autre opinion, elle serait née en 1757, à Crema, dans la Lombardie vénitienne. La beauté, l'étendue et l'accent de sa voix en firent une cantatrice de premier ordre. De Vismes, ancien entrepreneur de l'Opéra, entendit un soir, en 1778, près d'un café, sur les boulevards, une voix dont l'accent le frappa. C'était Brigide Bandi : il lui glissa un louis dans la main, et lui dit de venir chez lui le lendemain matin. Elle fut exacte au rendez-vous. Après avoir entendu deux fois un air de bravoure de Sacchini, elle le chanta admirablement. De Vismes l'engagea sur-le-champ pour la troupe de l'Opéra-Buffa, et la fit débuter par un air qu'elle chanta entre le second et le troisième acte d'*Iphigénie* en *Aulide*; son succès fut prodigieux, et dès ce moment commença pour elle une nouvelle carrière. Tour à tour elle a brillé sur les principaux théâtres de l'Europe. En 1780, elle alla à Vienne; de là à Florence; ensuite à Milan, à Venise, à Naples et à Londres, où elle chanta avec le même succès pendant neuf années consécutives. En 1786 elle chantait avec Crescentini au théâtre de la Scala de Milan, et ce fut pour elle que Salvatore Rispoli écrivit dans cette saison son *Ipermestra*. Dans l'été de 1789, elle chanta au même théâtre l'*Enea* e *Lavinia* de Guglielmi. Enfin, au carnaval et au printemps de 1805, elle se fit entendre avec Marchesi, Gaetano Crivelli et Binaghi sur la même scène; elle n'était plus alors que l'ombre d'elle-même; cependant elle était encore écoutée avec plaisir. Après sa mort on ouvrit son corps pour connaître la cause de la puissance extraordinaire de sa voix, et l'on crut pouvoir l'attribuer au volume considérable des ses poumons. Les auteurs du Dictionnaire des Musiciens (Paris, 1810) ont fait deux articles de *Bandi* et de *Banti*.

BANDIERA (Louis), grand-cordelier ou mineur conventuel, docteur en théologie, et maître de chapelle de la basilique des XII apôtres,

à Rome, vers le milieu du dix-septième siècle, a publié un ouvrage de sa composition intitulé : *Psalmi vespertini una cum antiphonæ, Litaniis B. M. V et responsorii S. Antonii 4 vocum;* Rome, And. Rhei, 1663.

BANDINI (Ange-Marie), né à Florence, le 25 septembre 1726, fut l'un des littérateurs les plus savants du dix-huitième siècle. Après avoir fait ses études chez les jésuites, il se livra entièrement aux recherches relatives à l'histoire littéraire. Au milieu de ses travaux, il fit un voyage à Vienne, un autre à Rome, et il prit dans cette dernière ville les ordres ecclésiastiques. En 1756, il fut pourvu par l'Empereur d'un canonicat à Florence et de la place de bibliothécaire en chef de la bibliothèque Laurentienne. Il conserva ce dernier emploi jusqu'à sa mort arrivée en 1800. Par son testament il a fondé une maison d'éducation publique et a consacré le reste de son bien à divers actes de bienfaisance Parmi ses écrits, on distingue ceux-ci, relatifs à l'histoire de la musique; 1° *Dissertatio de saltationibus veterum*, qui a été insérée dans le tome V des œuvres de Meursius. — 2° *De vitâ et scriptis Joan Bapt. Donii Patricii Florentini, libri V, adnotationibus illustrati, accedit ejusdem Donii litterarium commercium nunc primum in lucem editum;* Florence, 1755, in-fol. Je ne sais où Forkel a trouvé que cette dissertation sur la vie et les écrits de Doni est en deux volumes in-folio; Lichtenthal n'a pas manqué de le copier en cela.

BANEUX (....), né à Paris en 1795, a été admis au Conservatoire comme élève, et y a reçu des leçons de M. Dauprat pour le cor. Après avoir terminé ses études, il est entré à l'orchestre du Gymnase dramatique comme premier cor, et de là est passé à l'Opéra-Comique en 1825, où il a été nommé *cor solo* en 1837. Pendant toute la durée de l'existence du *Gymnase de musique militaire*, Baneux y fut professeur de cor. Il est mort subitement le 15 octobre 1854, à l'âge de cinquante-neuf ans. Il s'est fait connaître comme compositeur par une *Fantaisie pour cor et piano*, publiée à Paris, chez Janet et Cotelle.

BANEUX (Mathieu-Gustave), fils du précédent, né à Paris, le 12 juin 1825, fut admis au Conservatoire le 24 octobre 1836, comme élève de Dauprat pour le cor, après avoir reçu de son père les premières leçons de cet instrument. Le premier prix lui fut décerné en 1840. Il fit aussi à la même époque des études de composition sous la direction d'Halévy. Engagé comme premier cor à l'Opéra-Comique, il a été pendant plusieurs années attaché à l'orchestre de ce théâtre; mais il a donné sa démission en 1849, et a voyagé ensuite pour donner des concerts. En 1853, il était en Italie; mais après la mort de son père il est rentré à l'Opéra-Comique en qualité de cor solo. Il a écrit plusieurs morceaux pour son instrument et a publié des *Variations* sur un air favori de *I Capuleti*, de Bellini, pour cor et orchestre Œuvre 1er; Paris, Richault.

BANFI (Jules), luthiste né à Milan, dans la première moitié du dix-septième siècle, était fils d'un médecin de cette ville. Ayant perdu son père dans sa jeunesse, il fut obligé de se réfugier chez son oncle, Carlo Francesco Banfi, qui lui apprit à jouer du luth. Des affaires de famille ayant obligé Jules Banfi à faire un voyage en Espagne, son vaisseau fut pris par un corsaire, près des côtes de la Catalogne, et lui-même fut conduit à Tunis et vendu comme esclave. Dans cette situation il se souvint qu'un franciscain lui avait dit qu'étant aussi esclave à Tunis, il avait obtenu sa liberté en jouant du luth devant le bey. Banfi demanda à être présenté à ce prince et à entrer à son service. Son espoir ne fut point déçu, car il devint bientôt le favori du bey. Profitant de la liberté dont il jouissait, il se mit à étudier la fortification des places et l'artillerie. Après quelques années de séjour à Tunis, il obtint de son maître la permission de faire un voyage en Italie, d'où il passa à Madrid. Le roi d'Espagne ayant été informé des connaissances que possédait Banfi, le nomma ingénieur et ensuite lieutenant-général d'artillerie. Walther dit qu'il mourut à Madrid dans cette position élevée. Avant d'entreprendre ses voyages, Banfi avait publié un traité de l'art de jouer de la guitare, sous ce titre : *Il maestro di chitarra; Milano*, 1653.

BANISTER (Jean), violoniste et directeur de la chapelle de Charles II, roi d'Angleterre, naquit dans la paroisse de Saint-Gilles, près de Londres, vers 1630. Son père, musicien au service de cette paroisse, lui enseigna les premiers principes de la musique; en peu de temps il devint un violoniste habile; le roi d'Angleterre l'envoya en France à ses frais, pour qu'il y perfectionnât son talent. A son retour il fut nommé membre de la chapelle royale; mais il perdit cette place pour avoir dit devant le roi que le talent des Anglais sur le violon était inférieur à celui des Français. Dans cette situation, il chercha à tirer parti de son talent en fondant chez lui des soirées de musique et une école à laquelle il donna, en 1676, le titre pompeux d'*Académie*. Banister a mis en musique l'opéra de *Circé*, qui fut représenté au théâtre de *Dorset-Garden*, en 1676. On a aussi des airs de sa composition insérés dans les collections de son temps, et plusieurs

morceaux pour le violon. Il mourut le 3 octobre 1676, et fut inhumé à l'abbaye de Wetsminster.

BANISTER (JEAN), surnommé *le Jeune*, fils du précédent, né à Londres vers 1663, apprit à jouer du violon sous la direction de son père. Ayant été admis comme violoniste au théâtre de Drury-Lane, il conserva cet emploi jusqu'en 1720, époque où il fut remplacé par *Carbonelli*. Il est mort en 1725. On a de lui des caprices variés pour violon, insérés dans la collection intitulée *Division Violin*; il a aussi publié une collection de musique de différents caractères composée par lui et par Godefroy Finger.

Un descendant de cette famille, nommé *Henri J. Banister*, est un bon violoncelliste qui a publié une suite d'etudes pour son instrument, et un livre intitulé *Domestic music for the wealthy; or a plea for the arts and its progress* (Musique domestique pour le riche, ou plaidoyer en faveur des arts et de leurs progrès), Londres, 1843, in-8°.

BANNER (RICHARD), savant ecclésiastique anglais, docteur en théologie à l'université d'Oxford, naquit vers la fin du dix-septième siècle. Il a fait imprimer un discours d'inauguration d'un orgue qu'il avait prononcé, sous le titre de *Musick at Worcester*; Londres, 1737, in-8°.

BANNIERI (ANTOINE), né à Rome en 1638, fut amené très-jeune à Paris. Il était laid et contrefait, mais doué d'une des plus belles voix de *soprano* qu'on eût jamais entendues. Ayant eu l'honneur de chanter devant Anne d'Autriche, mère de Louis XIV, cette princesse le prit en affection et le combla de bontés. Pour prévenir la perte de sa voix, Bannieri engagea un chirurgien à lui faire l'opération de la castration. Celui-ci n'y consentit que sous la promesse d'un secret inviolable. Quelques années après, on s'aperçut qu'au lieu de muer, la voix de Bannieri embellissait tous les jours, et l'on découvrit enfin quelle en était la cause. Cela vint aux oreilles du roi, qui l'interrogea pour savoir qui lui avait fait l'opération : *Sire*, lui dit Bannieri, *j'ai donné ma parole d'honneur de ne point le nommer, et je supplie Votre Majesté de ne pas m'y contraindre. — Tu fais bien, lui répondit Louis XIV, car je le ferais pendre, et c'est ainsi que je ferai traiter le premier qui s'avisera de commettre une pareille abomination.* Le roi voulait d'abord chasser le chanteur; mais il lui rendit ses bontés, et ne lui accorda sa retraite que lorsqu'il eut atteint l'âge de soixante-dix ans. Bannieri vécut encore plus de trente ans et mourut en 1740, âgé de cent et deux ans.

BANNIUS (JEAN-ALBERT), ou BANNUS. D'après le titre d'un livre publié par ce savant, son nom serait *Bannus*, car il y est mis au génitif *Banni*. Il a été réimprimé de la même manière dans les diverses éditions; mais Descartes, qui était son ami, et qui en parle dans plusieurs de ses lettres, l'appelle *Bannius*. Dans une de ces lettres, écrite en 1640, et adressée à M. de Zuitlichem (1), l'illustre philosophe nous apprend que Bannius était prêtre catholique, fixé à Harlem, très-honnête homme, qu'il y jouissait d'une certaine aisance modeste, et que non-seulement il s'occupait de la musique théorique, mais qu'il y avait beaucoup d'art et de beautés *dans les airs* de sa composition. Ces renseignements sont les seuls que j'aie pu trouver sur ce savant, de qui l'on a un petit ouvrage de quelque intérêt concernant la musique des anciens, sous ce titre : *Dissertatio epistolica de musicæ natura, origine, progressu et denique studio bene instituendo, ad incomparabilem virum Petrum Scriverium*; Harlem, 1637, in-12 (2). Ce petit écrit a été inséré dans la deuxième édition du recueil intitulé : *Hugonis Grotii et aliorum de omni genere studiorum recti instituendo dissertationes*. Amsterdam, 1645, in-12. La dissertation de Bannius a reparu une troisième fois, quelques années après, dans un recueil qui a pour titre : *Gerardi Jo. Vosii et aliorum dissertationes de studiis bene instituendis*; Trajecti ad Rhenum, 1658 in-12. Le livre de Bannius ou Bannus eité par Boecler (*Bibliogr. crit.*, p. 509), sous le titre de *Delicias musicæ veteris*, pourrait bien n'être que l'ouvrage précédent.

BANTI. *Voyez* BANDI.

BANWART (JACQUES), compositeur, né en Suède au commencement du dix-septième siècle, fut maître de chapelle à la cathédrale de Constance. Il est mort peu avant 1657. On connaît de lui : — 1° *Teutsch mit neu componiren Stücken und Couranten gemehrte Tafel Musik, von* 2, 3, 4 *Instrumenten*; Constance, 1652, in-4°; — 2° *Motetæ sacræ ex Thesauro musico Jac. Banwart, von* 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11 *Stimmen, mit* 4 *Ripienis*; Constance, 1661, in-4°. La Bibliothèque impériale de Paris possède aussi de cet auteur : 3° *Missarum opus* 4 *et* 5 *vocibus, addita una a* 10 *vere* 18 *(vocibus) cum triplici basso ad organum, lib.* 1 *et* 2; Constance, 1657, in-4°. Cet ouvrage est indiqué au titre comme l'œuvre premier (posthume), ou cinquième de l'auteur. Aucun mérite remarquable ne distingue

(1) T. II. Lettre 31° de l'édition latine publiée par Clerselier, et tome VIII° des œuvres de Descartes publiées par M. Cousin, p 424 et suiv.

(2) La date de 1634 donnée dans la première édition de cette *Biographie* est évidemment inexacte, car l'ouvrage est daté des calendes d'octobre 1636.

ces messes : cependant il y en a une à trois chœurs qui est curieuse.

BAPTISTA (Jean), compositeur de musique, vivait vers 1550. On trouve quelques morceaux de sa composition dans l'ouvrage d'Ammerbach intitulé : *Orgel oder Instrumenten Tabulatur* (Tablature pour orgue et autres instruments); Leipsick, 1571, in-fol.

Un autre musicien du même nom, qui vivait dans la première moitié du dix-huitième siècle, a composé plusieurs œuvres de sonates de flûte qui ont été gravés à Paris.

BAPTISTE ANET, dit Baptiste, eut en France la réputation d'être le plus habile violoniste de son temps. Il avait reçu pendant quatre ans des leçons de Corelli, qui lui avait enseigné à jouer correctement ses sonates, ce que peu de gens pouvaient faire alors. Lorsqu'il vint à Paris, il fut regardé comme un prodige, et cela ne paraîtra pas étonnant, si l'on se rappelle l'état de faiblesse où était alors la musique instrumentale en France. On assure que Baptiste fut l'un des premiers violonistes qui jouèrent sur la double corde : cela n'est pas exact. Ce fut vers 1700 qu'il vint à Paris : un des seigneurs de la cour le présenta à Louis XIV, en donnant de grands éloges à son talent. Après que le roi l'eut entendu, il donna l'ordre, sans rien dire à l'artiste, qu'on fit venir un des violons de sa musique. Aussitôt qu'il fut arrivé, Louis XIV lui dit : *Un air de Cadmus* (opéra de Lulli). Le ménétrier joua un de ceux dont il se souvenait. Quand il eut fini : *Je ne saurais que vous dire, Monsieur*, dit le roi à Baptiste : *voilà mon goût, à moi*. Le pauvre élève de Corelli comprit qu'il ne pouvait trouver de position à Paris; car la France n'offrait alors aucunes ressources en dehors de la cour (*voy. Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, par De la Viéville de Fréneuse, 1re partie) : il passa en Pologne, où il est mort, chef de la musique du roi. Il a publié à Paris, 1° *Sonates de violon*, 1er, 2e, 3e livres. — 2° *Deux suites de pièces à deux musettes*, œuvre 2. — 3° Six duos pour deux musettes, œuvre 3.

BAPTISTE (Louis-Albert-Frédéric), bon violoniste et compositeur pour son instrument, naquit à Attingen, en Souabe, le 8 août 1700. Sa famille, française d'origine, avait dû s'expatrier par suite de la révocation de l'édit de Nantes. A l'âge de trois ans, il suivit son père à Darmstadt, et il y resta jusqu'à ce qu'il eût atteint sa dix-septième année. Ses voyages l'amenèrent à Paris en 1718; mais la musique française ne fut point de son goût et il partit pour l'Italie, qu'il parcourut, ainsi que plusieurs autres pays de l'Europe. En 1723 il se fixa à Cassel, où il se fit maître de danse. On a de lui : — 1° Douze solos pour le violon. — 2° Six solos pour le violoncelle. — 3° Six trios pour hautbois et basse. — 4° Plus de trente-six solos pour la basse de viole. — 5° Douze concertos pour le même instrument. — 6° Six sonates pour la flûte traversière : ces dernières ont été publiées à Augsbourg.

BARATHE (L'abbé), organiste de la cathédrale de Saint-Flour, est auteur d'un petit écrit où se font remarquer de très-bonnes idées et des sentiments élevés. Cet ouvrage a pour titre : *Le culte religieux aux âges de la foi, ou l'influence du chant ecclésiastique dans la religion*; Paris, 1847, in-12 de 96 pages.

BARBANT (Charles), musicien anglais, fut organiste de la chapelle du comte Haslang, ambassadeur de Bavière à Londres, en 1764. Les catalogues des marchands de musique de Londres indiquent les ouvrages suivants de sa composition : — 1° Symphonies à grand orchestre, œuvre 5. — 2° Un livre de trios de violon. — 3° Un œuvre de trios de clavecin. — 4° Un œuvre de duos de flûte. — 5° Deux sonates pour clavecin. On connaît aussi de lui en manuscrit : *Hymni Sacri, Antiphonæ*, en partition.

BARBARINI (Manfred-Lupi), compositeur qui vivait vers le milieu du seizième siècle, était né vraisemblablement à *Correggio*, dans le duché de Modène, car il ajoute à son nom la qualification de *Corregensis*. Quoi qu'il en soit, Barbarini, qui, d'après les avertissements placés en tête de ses ouvrages, paraît avoir vécu quelque temps en Suisse, puis en Bavière, a mis en musique à cinq voix l'éloge des villes fédérées de la Suisse par Glaréan, et a publié son ouvrage sous ce titre : *Symphoniæ, seu insigniores aliquot ac dulcisonæ quinque vocum melodiæ super D. Henrici Glareani Panegyrico de Helvetiarum tredecim Urbium laudibus; Basileæ, ex officina Hieronymi Curionis, impensis Henrici Petri*, 1558, in-8°. Cette musique est réimprimée ou ajoutée à la suite de la deuxième édition de l'abrégé du *Dodécacorde* de Glaréan, par Wonnegger (*Voyez Glaréan*), qui parut chez le même éditeur, en 1559. On connaît aussi de Barbarini une collection de motets à 4 voix intitulée : *Cantiones sacræ quatuor vocum, quæ vulgo Muteta vocantur, novæ compositæ; Augustæ Vindelicorum, per Philippum Uhlardum*, 1560, in-4° obl. Quelques morceaux de ce musicien répandus dans divers recueils sont désignés simplement par le prénom *Lupi*, ce qui ajoute à l'incertitude et à la confusion occasionnées par les musiciens qui ont porté le même nom, et qui ne sont pas distingués d'une manière suffisante. (*Voyez* Lupi.)

BARBARINO (Bartolomeo), compositeur, né à Fabiano, dans la Marche d'Ancône, et qui fut nommé *Il Pesarino*, a publié : — 1° *Madrigali a cinque voci*; Venise, 1609. — 2° *Il primo libro de' Motetti a voce sola*, o *in soprano*, o *in tenore*; Venise, Amadino, 1610, in-4°. — 3° *Il secondo libro de' Motetti*; Venise, Bart. Magni, 1614, in-4°. — 4° *Madrigali a tre voci da cantarsi nel clavicembalo*; Venise, 1617. Des motets de Barbarino ont été insérés par Bonometti dans son *Parnassus musicus Ferdinandæus*, etc. Venise, 1615. (*Voy.* Bonometti.)

BARBARO (Daniel), patriarche d'Aquilée, et l'un des descendants de François Barbaro, célèbre littérateur du quinzième siècle, naquit à Venise, le 8 février 1513. Il fit ses études à Padoue, et s'adonna particulièrement aux mathématiques. Ayant été reçu docteur de la faculté des arts en 1540, il retourna à Venise, et vers 1548 il fut chargé d'une ambassade auprès du roi d'Angleterre, Édouard VI. En 1550, on le nomma coadjuteur du patriarche d'Aquilée, et, dès ce moment, il prit le titre de Patriarche élu. Barbaro est mort à Venise, le 12 avril 1570. Il a donné une traduction italienne de Vitruve sous ce titre : *I dieci libri dell' architettura di M. Vitruvio, tradotti e commentati*; Venise, 1556, in-fol. Il y en a une seconde édition, qui est la plus estimée; Venise, 1567, in-4°. On y trouve quelques notes sur la musique des anciens. En 1567 Barbaro a donné à Venise d'autres commentaires latins sur Vitruve, in-fol., dans lesquels on trouve des notes importantes sur le 13e chapitre du 10e livre, qui traite de l'orgue hydraulique. Le père Martini cite aussi de lui un traité intitulé : *Della musica*, qui est resté en manuscrit. (*Voy. Stor. della musica*, t. I, p. 449.)

BARBELLA (Emmanuel), né à Naples, commença l'étude du violon à six ans et demi, sous la direction de son père, François Barbella. Après la mort de celui-ci, Emmanuel reçut des conseils de Zaga. Pascalino Bini, élève de Tartini, lui donna ensuite des leçons pendant plusieurs années. Le premier maître de contrepoint de Barbella fut Michel Gabbalone; puis il devint élève de Leo, qui disait en plaisantant : *Non per questo, Barbella è un vero asino che non sa niente* (Si ce n'est pour la musique, Barbella est un âne qui ne sait rien). Il devint habile violoniste, et fit quelques élèves, parmi lesquels on distingue Raimondi. Barbella fut grand partisan du système harmonique de Tartini, qu'il ne comprenait pas. Il mourut à Naples en 1773. On a publié les ouvrages suivants de sa composition : — 1° *Six duos pour deux violons*; Londres, sans date. — 2° *Six sonates pour violon*; Londres. — 3° *Six duos pour violon*, op. 3; Paris. — 4° *Six duos pour violoncelle*, op. 4; Paris. Burney a inséré dans le troisième volume de son histoire générale de la musique (p. 561) une pièce charmante, à double-corde, de ce violoniste; elle a pour titre : *Tinna nonna, per prender sonno.* On a gravé chez Louis, à Paris, trois œuvres de *duos pour deux violons*, sous le nom de Barbella.

BARBE ou Barbé (Antoine) (1), musicien belge, devint maître de musique de la maîtrise, à Notre-Dame d'Anvers en 1527. Il était renommé comme musicien de grand mérite et composa beaucoup de musique d'église dont la plus grande partie est aujourd'hui perdue. De son temps, la musique prit un grand essor à Anvers. Après le décès de sa femme, il se fit prêtre et célébra sa première messe en 1548, en même temps que son fils *Jean Barbe* ou *Barbé*, qui fut chapelain à Notre-Dame et mourut en 1573. Antoine Barbe mourut le 2 décembre 1564, et eut pour successeur Gérard de Turnhout. Outre le fils dont il vient d'être parlé, il eut une fille nommée *Jeanne*, qui fut la femme du compositeur Séverin Cornet (V. Cornet), un fils naturel appelé *Charles*, et un autre fils, nommé Antoine, comme lui. Dans le recueil qui a pour titre : *Quatuor vocum musicæ modulationes numero XXVI ex optimis Auctoribus diligenter salutæ prorsus novæ, atque typis hactenus non Excusæ* (*Antverpiæ, apud Guillelmum Vissenæum*, 1542, petit in-4° obl.), on trouve deux motets de cet artiste. Le quatrième livre des chansons à quatre parties, *auquel sont contenues XXXIV chansons nouvelles* (Anvers, Tylman Susato, 1544), contient aussi une chanson d'Antoine Barbe.

BARBE ou **BARBÉ** (Maître Antoine II°), fils du précédent, fut musicien instrumentiste à Anvers. Il mourut le 10 février 1604 et fut inhumé, comme son père, dans la cathédrale. C'est sans doute cet artiste qui est l'auteur de pavannes et courantes insérées dans le recueil intitulé *Petit trésor des danses et branles à quatre et cinq parties des meilleurs autheurs propres à jouer sur tous les estrumenz* (sic); à Louvain, chez Pierre Phalèse, libraire juré, l'an 1573, in-4° obl.

BARBE ou **BARBÉ** (Antoine IIIe), fils du précédent, et petit-fils de Maître Antoine Ier, fut excellent musicien et organiste distingué. En 1595, il obtint la place d'organiste à l'é-

(1) Je suis redevable à l'obligeance de M. Léon de Burbure des nouveaux renseignements qu'on trouve ici sur ces anciens artistes belges, et qu'il a puisés dans les documents authentiques des archives de l'église Notre-Dame d'Anvers.

glise Saint-Jacques d'Anvers : il en remplit les fonctions pendant trente et un ans, et mourut le 15 mars 1626. Il paraît certain que cet artiste est l'auteur du livre intitulé : *Exemplaire des douze tons de la musique, et de leur nature* (Anvers, 1599, in-4°), indiqué sous le nom de *Barbet* (Adrien), dans la première édition de cette Biographie.

BARBEREAU (MATHURIN-AUGUSTE-BALTHASAR), né à Paris, le 14 novembre 1799, a été admis au Conservatoire le 14 août 1810, et y a fait toutes ses études musicales, depuis le solfége et le violon jusqu'à la composition. Reicha a été son maître de contrepoint. Au concours de l'Institut de France, en 1824, M. Barbereau a obtenu le premier grand prix de composition musicale pour la cantate intitulée *Agnès Sorel*, qui fut exécutée à grand orchestre le 4 octobre de la même année. Après avoir voyagé en Italie et en Allemagne, comme pensionnaire du gouvernement, M. Barbereau est revenu à Paris, où il a été choisi pour chef d'orchestre du *Théâtre des Nouveautés*. Il y a fait exécuter plusieurs ouvertures, et a composé une partie de la musique de l'opéra *pasticcio* qui fut représenté à ce théâtre, au mois de novembre 1831, sous ce titre : *Les Sybarites de Florence*. Postérieurement il a succédé à Léopold Aimon dans la place de chef d'orchestre du Théâtre Français; mais après quelques années, il a pris sa retraite pour se livrer à ses travaux, particulièrement à l'enseignement de la composition. En 1844, il commença la publication d'un grand traité de composition qui devait former cinq ou six volumes grand in-8°; mais le premier volume seulement, relatif à l'harmonie élémentaire, et quelques livraisons du second ont paru jusqu'à ce jour (1858), c'est-à-dire, dans l'espace de quatorze ans. Cet ouvrage a pour titre : *Traité théorique et pratique de composition musicale; ouvrage divisé en trois parties. 1re partie : Harmonie élémentaire* (Théorie générale des accords); *2e partie : Mélodie. — Son application à l'harmonie. 3e partie : Harmonie concertante* (Contrepoint et fugue. — Style scientifique). Première partie, 1 volume grand in-8°; Paris, Schonenberger, 1845. La méthode exposée dans cet ouvrage est obscure, embarrassée, basée sur une mauvaise classification des faits harmoniques, et surchargée de détails inutiles. M. Barbereau a aussi publié des *Études sur l'origine du système musical. Premier mémoire*; Paris, Bachelier, 1852, gr. in-8° de 125 pages. Ce Mémoire devait être suivi d'un autre qui n'a pas paru jusqu'à ce jour (1858), quoique sa publication fût annoncée pour la même année. On peut voir dans la *Gazette musicale de Paris* (année 1853, nos 4, 7), l'analyse de la théorie exposée dans ce mémoire, par l'auteur de cette notice; et la polémique sur cette analyse, dans les numéros 8, 9, 11 du même journal.

BARBETTI (JULES-CÉSAR), luthiste de Padoue, a publié dans cette ville, en 1582, un ouvrage intitulé : *Tabulæ Musicæ testudinariæ hexacordæ et heptacordæ*, in-4°. C'est une méthode de doigté pour les deux luths à six et à sept cordes qui étaient encore en usage du temps de l'auteur. On a aussi de Barbetti : *Intavolatura di liuto delle Canzonette a tre voci*; Venise, G. Vincenti, 1603, in-4°. Le portrait de Barbetti ou *Barbetta* se trouve au commencement de cet ouvrage.

BARBIERI (LUCIO), organiste de l'église S. Petronio de Bologne, naquit en cette ville, dans la seconde moitié du seizième siècle. Il a fait imprimer de sa composition : *Mottetti a 5, 6, 7, 8 voci coll' organo; Venezia appresso Aless. Vincenti*, 1620, in-4°. L'abbé Santini, de Rome, possède en manuscrit des motets à six voix et des psaumes à huit de cet artiste, lesquels portent la date de 1608.

BARBIERI (JEAN-ANGE), chanteur et compositeur, était au service du prince de Gonzague, vers le milieu du dix-septième siècle. Un oratorio de sa composition était en manuscrit dans la bibliothèque royale de Copenhague avant qu'elle eût été la proie d'un incendie, en 1794.

BARBIERI (Le comte LOUIS), de Vicence, est auteur d'un opuscule intitulé : *Nuova scoperta e dichiarazione della vera corrispondenza et anologia del colorito co' suoni chiamati vocali, e del chiaroscuro co' tuoni musici; con la espressione de' caratteri di vari linguaggio*; Vicence, 1780, in-8° de 37 pages.

BARBIERI (GAETANO), littérateur et amateur de musique, à Milan, né vers 1780, a rédigé, depuis 1828 jusqu'en 1832, un journal hebdomadaire intitulé *I Teatri*, dans lequel il rendait compte des opéras nouveaux, des concerts, débuts de chanteurs, etc., et où il a inséré de bonnes notices biographiques sur les compositeurs et les chanteurs les plus distingués de cette époque. Il a publié aussi : *Notizie biografiche di M. F. Malibran, raccolte e publicate da, etc.*; Milano, Fort. Stella e Figli, 1836, in-8° de 54 pages avec le portrait lithographié de Mme Malibran.

BARBIERI (...), compositeur espagnol de l'époque actuelle, a fait quelques études musicales en Italie, si je suis bien informé. Vers 1850 il forma une association avec d'autres compositeurs nommés Hernando, Oudin, Inzenga, Gaztambide, le chanteur Salas, et l'auteur dramatique D. Luiz Olona, pour l'établissement d'un théâtre

d'opéra espagnol, et cette société en fit l'entreprise au théâtre du cirque de Madrid. Un des premiers ouvrages représenté sur ce théâtre, au mois de septembre 1851, fut la zarzuela (opéra comique) intitulé *Jugar con fuego* (Jouer avec fureur), qui obtint un brillant succès, et dont la musique était de M. Barbieri. Depuis lors cet artiste a donné au même théâtre *La Hechicera* (le Sortilége), en trois actes, *La Espada de Bernardo* (l'Épée de Bernardo), en trois actes, et *El marques de Caravaca* (le Marquis de Carabas) en deux actes. M. Barbieri est considéré en Espagne comme le plus habile compositeur dramatique de ce pays, à l'époque actuelle.

BARBIERI ou **BARBIERE** (Charles de), compositeur italien de l'époque actuelle (1850), fut d'abord accompagnateur, ou *maestro al Cembalo*, dans quelques théâtres de sa patrie, puis obtint en 1845 la place de chef d'orchestre du théâtre sur la Vienne, à Vienne. En 1847 il fut appelé à Berlin pour diriger la musique de l'Opéra italien. Dans l'année suivante il donna dans cette ville l'opéra intitulé *Christoph Colombus*, qui fut joué le 26 décembre avec succès. Il est vraisemblable que cet artiste est le même qui a publié à Milan, chez Ricordi, quatre ouvertures qui avaient été exécutées dans cette ville, en 1844.

BARBIEROLLI (Laurent), compositeur, né à Rovigo en 1813, a fait représenter en 1836, dans cette ville, son opéra intitulé *I Trojani in Laurento*, qui fut applaudi avec enthousiasme. La reprise de cet ouvrage, en 1837, ne fut pas moins heureuse, et dans la même année il fut joué également avec succès au théâtre *Apollo* de Venise. Bien qu'un tel essai dût être un encouragement pour l'auteur, aucune autre production de sa plume n'a été livrée au public postérieurement.

BARBINGANT. *Voyez* Barbireau.

BARBION (Eustache), musicien français, paraît avoir vécu dans le commencement du seizième siècle. Il a composé quelques chansons françaises à quatre parties qui se trouvent dans une collection manuscrite de compositions de cette espèce qui appartenait à la duchesse d'Orléans, mère du roi Louis-Philippe. Les autres compositeurs de ce recueil sont Le Gendre, Sandrin, Jannequin, Mornable, Jacotin, Passereau, etc. On a imprimé de Barbion dans *Le XII livre contenant XXX chansons amoureuses à 5 parties par divers autheurs*; Anvers, Tylman Susato, 1558; et dans les *Cantionum sacrarum vulgo Motetta vocant 5 et 6 vocum, ex optimis quibusque musicis selectarum, Lib. I-VIII* (*Lovanii, apud Petrum Phalesium*, 1554-1557, petit in-4° obl.) on trouve quelques-uns de ses motets.

BARBIREAU (Maître Jacques), qu'on prononçait Barbiriau, devint maître de musique et précepteur des enfants de chœur de l'église collégiale de Notre-Dame (maintenant la cathédrale) à Anvers, en 1448. Il est nommé *Barbyrianus* dans un manuscrit de la bibliothèque impériale de Vienne. C'est vraisemblablement le même musicien que Tinctoris, son contemporain, appelle *Barbingant* (dans le recueil manuscrit de ses ouvrages que je possède). Kiesewetter de Wiesenbrunn a changé ce nom en celui de *Barbiryant*, dans le catalogue de sa collection d'ancienne musique (*Catalog der Sammlung alter Musik*, etc., p. 8), et l'a attribué à un artiste différent de *Barbyrianus* (*ibid.*); et il a répété cette double faute dans sa Galerie des anciens contrepointistes (*Galerie der alten Contrapunktisten*, p. 2 et 3). Un document authentique qui existe aux archives du royaume de Belgique, à Bruxelles, sous le numéro 1926 de la chambre des comptes, fol. CXVIII, v°, donne à l'artiste dont il s'agit le nom de *maistre Jacques Barbirian, maistre de chant et des effans* (enfants) *de coir* (de chœur) *de l'église en la ville d'Anvers*. Ce document se trouve dans un compte de l'argenterie (trésor) de l'empereur Maximilien Ier, en date du 24 janvier 1487, et mentionne une somme de soixante-douze livres payée à ce même Barbirian pour l'entretien et nourriture d'un des enfants de chœur de l'église Notre-Dame, fils naturel d'un sieur Guillaume de Ternay, *en son vivant d'escurie* (écuyer) du souverain. Le copiste aura lu sans doute *Barbirian* pour *Barbiriau*. La déplorable négligence qu'on mettait aux quinzième et seizième siècles dans la manière d'écrire les noms propres, et la manie qu'on avait de les dénaturer étaient telles, que dans les registres et titres de l'église même à laquelle Barbireau était attaché, son nom est changé en ceux de *Barbereau*, *Barbarieu*, et même *Barbacola;* mais M. de Burbure (*Voy.* ce nom) qui a employé sept années à mettre en ordre les archives de cette cathédrale, et qui a fait d'immenses recherches sur les musiciens qui y furent attachés, s'est assuré par la lecture attentive de tous les documents qui concernent celui dont il s'agit, notamment par son testament, que son nom était bien *Barbireau* et qu'on le prononçait *Barbiriau* (1). Si j'entre dans ces détails minutieux sur le nom véritable de ce musicien, c'est qu'il s'agit d'un des artistes belges les

(1) Cette prononciation du nom de Barbireau peut faire croire qu'il était né dans le pays Wallon, où l'on a toujours dit un *sciau* pour un *seau* (sorte de vase), un *tonniau* pour un *tonneau*, un *chapiau* pour un *chapeau*, etc.

plus intéressants du quinzième siècle; car il fut le maître de beaucoup de musiciens célèbres qui vécurent dans ce siècle, ou au commencement du seizième. On vient de voir qu'il fut nommé maître de musique et précepteur des enfants de chœur de Notre-Dame d'Anvers, en 1448; il en remplit les fonctions jusqu'à la fin de sa vie. En 1484 il avait été mis, en outre, en possession d'une chapellenie. Il mourut à Anvers le 8 août 1491. Par son testament il a fait des legs importants en faveur du chapitre de Notre-Dame, des chapelains, et des enfants de chœur.

Une lettre écrite à Barbireau par Rodolphe Agricola, au mois d'octobre 1482, prouve que ces deux hommes remarquables étaient en correspondance habituelle. On y voit que le maître des enfants de chœur de la cathédrale d'Anvers avait invité son savant ami à accepter une place de professeur dans cette ville, et que celui-ci refuse cet emploi en faisant connaître les motifs qui lui font préférer le séjour de Heidelberg. Dans une autre lettre (*De formando studio*), Agricola demande à Barbireau quelques-unes de ses compositions, choisies parmi celles qu'il a faites avec soin, et qu'il croit dignes d'applaudissements (*Oro remitte ad me aliquid ex iis quæ ad canendum composuisti, sed quod accuratum sit, et cum laude ostende velis*). Tinctoris, contemporain de Barbireau, le cite en plusieurs endroits de ses ouvrages, comme une des plus grandes autorités dans la musique de son temps, notamment dans le troisième chapitre du *Traité de l'imperfection des notes*, où il donne un fragment de la chanson française de ce compositeur qui commence par ces mots : *Lome* (l'homme) *bany de sa plaisance*. La Bibliothèque impériale de Vienne possède de ce musicien, dans un manuscrit sur vélin du seizième siècle : 1° La messe à cinq voix intitulée : *Virgo parens Christi*. — 2° Une messe à quatre voix qui a pour titre : *Faulx perverse*. — 3° Et, enfin, le *Kyrie* d'une messe *paschale*, à quatre voix. Un autre manuscrit de la même bibliothèque contient le *Kyrie* et le *Christe* d'une messe (*sine nomine*) de Barbireau. Kiesewetter avait mis en partition la chanson à trois voix de ce musicien, *L'homme banni de sa plaisance*, et le *Kyrie* à cinq voix de la messe, *Virgo parens Christi*. Ces deux morceaux sont passés à la Bibliothèque impériale après la mort de ce savant, ainsi que toute sa collection d'ancienne musique. Enfin, un manuscrit précieux de la Bibliothèque de Dijon, coté 295, renferme plusieurs chansons notées à 3 et à 4 voix, de Barbireau (sous le nom de *Harbinguant*), et de plusieurs autres musiciens célèbres du quinzième siècle.

BARBOSA (Arias), né à Aveiro, en Portugal, étudia à Florence sous Ange Politien, et alla ensuite à Salamanque prendre possession de la chaire d'éloquence, qu'il conserva pendant vingt ans. Le roi de Portugal, Jean III, le donna ensuite comme précepteur à ses deux frères. Il est mort en 1520, et, selon d'autres, en 1530. On a de lui un ouvrage intitulé : *Epometria*; Séville, 1520, in-4°, dans lequel il traite *de la génération des sons*.

BARCA (François), moine portugais, naquit à Evora, dans les premières années du dix-septième siècle. Il entra dans l'ordre des chanoines réguliers, au monastère *de Tous les Saints*, à Palmela, en 1625, et devint maître de chapelle de son couvent, en 1640. Il a beaucoup écrit pour l'église. Tous ses ouvrages, restés en manuscrit, étaient dans la bibliothèque du roi de Portugal, avant le tremblement de terre qui détruisit la ville de Lisbonne, en 1755.

BARCA (Alexandre), de la congrégation des écoles chrétiennes, professeur émérite de droit naturel et social à l'université de Padoue, et membre de l'académie de cette ville, naquit à Bergame, le 26 novembre 1741, et mourut à Padoue, le 13 juin 1814. Son premier ouvrage relatif à la théorie de la musique a pour titre : *Nuovi teoremi sulle divisioni delle ragioni degli intervalli de' suoni*; Bergame, 1781, in 4°. Il publia ensuite, dans les *Essais scientifiques et littéraires de l'Académie* de cette ville (t. I, 1786, in-4°), un mémoire de 53 pages intitulé : *Introduzione ad una nuova Teoria di Musica*, qu'il avait lu à l'académie, le 23 janvier 1783. Il y analyse la théorie du père Valotti (*Saggi scientifici e letter. dell' Academia di Padova*, tom. I, p. 365-418). Il paraît que Barca écrivit une suite de mémoires sur cette nouvelle théorie de Valotti, car son biographe, le professeur Gio. Maironi da Ponte cite le sixième, qui existe chez les héritiers de l'auteur, sous ce titre : *Memoria sesta della nuova teoria di musica* (*V. Orazione recitata nelle solenni esequie del P. D. Alessandro Barca, etc., il di 14 giugno* 1814; Bergame, stamperia Natali, 1814, in-8°). Un autre mémoire manuscrit intitulé : *Memoria intorno alto stato attuale della musica*, s'est trouvé entre les mains du maître de chapelle Simon Mayr, à Bergame. Ce dernier ouvrage avait été écrit par ordre du ministre de l'instruction publique, sous le gouvernement de Napoléon.

BARCICKY (A.-J.), pianiste polonais actuellement vivant (1859) a publié à Vienne, chez Diabelli, deux *Fantaisies polonaises pour le piano*, n° 1, en *sol* mineur, n° 2, en *ré*.

BARDELLA (Antoine Naldi, surnommé

IL), musicien attaché au service du duc de Toscane, vécut à Florence dans les vingt-cinq dernières années du seizième siècle et au commencement du dix-septième. Il fut l'inventeur du théorbe, auquel on donna d'abord le nom de *chitarone* (grande guitare). Il paraît que cette dénomination fut cause que l'invention fut contestée à son auteur; car antérieurement à l'époque où vivait Bardella, il existait à Naples et dans quelques autres lieux de l'Italie une grande guitare appelée *chitarone*, qui n'avait pas de ressemblance avec le théorbe. Non-seulement Bardella fut l'inventeur de cet instrument, mais il en joua avec une habileté qui surpassa celle de tous ses rivaux, particulièrement dans l'art d'accompagner l'harmonie sur une basse chiffrée ou sans chiffres. Jules Caccini (*Voy.* ce nom) nous fournit à ce sujet des renseignements positifs, dans l'avertissement au lecteur qu'il a mis en tête de ses *Nuove Musiche* (1re édition; Florence, Marescotti, 1601, in-fol.). Voici comme il s'exprime : *Ma intorno a delle parti di mezzo* (l'harmonie qui accompagne la basse du chant sur le théorbe) *si è veduta osservanza singolare in Antonio Naldi detto il Bardella, gratissimo servitore a queste Altezze Sereniss. il quale si come veramente ne è stato l'inventore, così è reputato da tutti per lo più eccellente che sino a nostri tempi habbia mai sonato di tale strumento, come con loro utilità fanno fede i professori e quelli che si dilettano nell' esercizio del chitarone, etc.*

BARDESANES, ou BARDESANE, né à Édesse, dans la Mésopotamie, plusieurs années avant 156, fut le premier auteur des hymnes en usage dans l'église de Syrie. D'après l'histoire des dynasties arabes, par Aboulfarage, il paraît que son nom oriental était *Ebn Disann*. Celui sous lequel il est connu lui est donné par S. Ephrem, S. Epiphane, Porphyre, Nicéphore, Eusèbe, et quelques autres écrivains grecs. Bardesanes appartint à la secte des gnostiques. On voit dans S. Ephrem qu'à l'imitation de David, il avait composé cent cinquante hymnes ou cantiques, dont il avait fait les mélodies. Ce père de l'église, qui a combattu l'hérésie de Bardesanes en plusieurs endroits de ses ouvrages, lui reproche d'avoir excité les sens par ses chants efféminés et lascifs (*in Hymn.* 55, p. 557). Il faut voir ce que dit Étienne, patriarche des Syriens Maronites, des talents de Bardesanes pour la musique, dans son opuscule *De Tonis Syrorum*, publié à Rome (s. d.). On peut aussi consulter avec fruit l'excellente dissertation du Dr. Auguste Hahn intitulée : *Bardesanes Gnosticus Syrorum primus hymnologus*, *Lipsiæ*, 1819, in-8° de 94 pages. Eusèbe (*Præp. Evang*, VI, 10) nous a conservé un fragment de Bardesanes sur le destin, remarquable par l'élévation des idées.

BARDI (Jean), comte de Vernio, noble florentin, vivait dans la dernière moitié du seizième siècle, et se distingua par ses talents et ses connaissances dans les lettres, dans les sciences et dans les arts. Il était membre de l'académie de la Crusca et de celle de *Alterati* de Florence. Le pape Clément VIII (1) l'appela à Rome, et le fit son *maestro di camera*. Doni, dans son *Traité de la Musique théâtrale* (Musica scenica, t. II, p. 31), lui attribue l'honneur d'avoir fait naître l'idée de l'opéra en musique. Il avait établi dans sa maison une sorte d'académie où l'on s'occupait spécialement de cet objet. Les premiers essais furent faits à sa prière par *Vincent Galilée* et *Jules Caccini* (*Voy.* ces noms). Il se réunit ensuite à P. *Strozzi* et à Jacques *Corsi* pour faire composer le premier poëme regulier par *Ott. Rinuccini*, qui fut mis en musique par Jacques *Peri* (*Voy.* ce nom). On trouve dans les œuvres de Doni, tom. II, p. 233-248, un petit ouvrage de Bardi intitulé : *Discorso mandato da Giov. de Bardi a Giulio Caccini detto Romano, sopra la musica antica e'l cantar bene.*

BARDI (Jérôme), docteur en théologie et en médecine, naquit à Rapallo, en Sardaigne le 7 mars 1603. En 1619, il entra chez les Jésuites, mais sa mauvaise santé l'obligea d'en sortir cinq ans après. Il alla à Gênes où il fit de nouvelles études, et après y avoir été nommé docteur en théologie et en médecine, il fut appelé à Pise, pour y occuper la chaire de philosophie à l'université. En 1651 il se rendit à Rome, où il exerça la médecine jusqu'en 1667. Bardi est auteur d'un traité dont voici le titre singulier : *Musica medica, magica, moralis, consona, dissona, curativa, catholica, rationalis.* Selon la *Biographie universelle*, cet ouvrage serait resté manuscrit : mais Oldoini (*Athenæum Ligusticum*, p. 238) dit qu'il fut imprimé à Rome en 1651. Forkel, d'après Walther, a cru que cet auteur était fils de Jean Bardi, comte de Vernio : c'est une erreur que Lichtenthal a copiée.

BARDON (Dandré); V. DANDRÉ BARDON.

BAREO (V.), guitariste italien, fixé à Vienne, a publié pour son instrument les ouvrages dont les titres suivent : 1° Rondeau pour deux guitares, op. 1; Vienne, Artaria. — 2° Caprice brillant pour deux guitares, op. 2; Vienne, Weigl. — 3° 12 Écossaises pour deux guitares, op. 3; Vien-

(1) Et non Urbain VIII, comme on le dit dans la *Biographie Universelle*; car ce pape ne parvint au siége pontifical qu'en 1662, époque où il paraît que Bardi ne vivait plus.

ne, Bermann. — 4° 12 *Laendler* pour deux guitares, op. 4; Vienne, Diabelli.

BARETA (RODRIANO), musicien de la cathédrale de Crémone, naquit dans cette ville en 1581. Il a publié : 1° *Il primo libro de madrigali a cinque voci;* Venise, 1615, in-4°. — 2° *Il secondo libro;* ibid., 1615, in-4°.

BARETTI (JOSEPH), littérateur et poëte du dix-huitième siècle, naquit à Turin le 22 mars 1716. Après avoir voyagé pendant quelques années en Italie, il se rendit à Londres au mois de janvier 1751, avec le projet d'y être directeur de l'Opéra italien, et mourut dans cette ville le 5 mai 1789. Il a publié : *Account of the manners and custom of Italy;* Londres, 1768, in-8°; on y trouve des détails sur l'*Opera seria* et l'*Opera buffa*. Cet ouvrage a été traduit en français par Fréville sous ce titre : *Les Italiens, ou Mœurs et coutumes d'Italie;* Paris, 1775, in-12. Il y en a aussi une traduction allemande intitulée : *Beschreibung der Sitten und Gebræuchen in Italien;* 2 parties in-8°, Breslau, 1781. Le frère de Baretti, professeur de musique, vécut à Turin, et a publié six duos pour violoncelle, qui ont été gravés à Paris, vers 1770.

BARGAGLIA (SCIPION), violoniste ou plutôt violiste napolitain, dont parle Cerreto, et qui vivait dans la seconde moitié du seizième siècle. On a de lui un œuvre de musique instrumentale intitulé : *Trattenimenti ossia divertimenti da suonare;* Venise, 1587. C'est dans cet ouvrage qu'on trouve pour la première fois l'emploi du mot *concerto*, dans le sens de pièce pour un instrument principal.

BARGES (ANTOINE), maître de chapelle *alla Casa grande* de Venise, a publié : *Il primo libro de villote a quattro voci, con un altro canzon detta Galina;* Venise, 1550, in-4°. C'est un recueil curieux pour le style des airs de ce temps. On trouve dans le Catalogue de Butsch (Augsbourg, 1846, in-8°) un ouvrage de cet auteur intitulé : *Il primo libro di Violetta a 4 voci*, etc. C'est celui dont le titre est ci-dessus avec une faute d'impression où *Villote* est changé en *Violetta*.

BARGNANI (OTTAVIO), né à Brescia, vers le milieu du seizième siècle, fut organiste de l'église principale de Salo. On a imprimé les ouvrages de sa composition dont les titres suivent : 1° *Canzonette a quattro e otto voci;* Venise, 1595. — 2° *Motteti a* 1, 2, 3, 4; Venise, presso Bartolomeo Magni, 1597. — 3° *Madrigali a cinque voci;* Venise, 1601.

BARILLI (LOUIS), bouffe chantant qui a eu beaucoup de célébrité à Paris, naquit à Modène, en 1767, suivant certains renseignements biographiques, ou à Naples, en 1764, si l'on en croit d'autres versions qui paraissent plus vraisemblables. On ne sait rien concernant l'époque de ses débuts, ni sur les théâtres où il parut avant d'arriver à Paris : les almanachs de théâtres de l'Italie ne m'ont rien fourni à ce sujet. Ce fut le 19 août 1805 qu'il joua pour la première fois à la salle de la rue de Louvois, dans la *Locandiera* de Farinelli, où il était chargé du rôle du comte *Cosmopoli*. Doué de naturel et de verve comique, il y eut un brillant succès qui ne fut que le prélude de ceux qu'il obtint plus tard dans le personnage du musicien *Bucefalo* des *Cantatrice villane*, et dans celui de *Bellarosa* des *Virtuosi ambulanti*, quoiqu'il fût médiocre musicien et que sa voix eût de la lourdeur. C'est au talent de comédien original qu'il y deploya, que ces deux ouvrages de Fioravanti durent la vogue dont ils jouirent à cette époque. Pendant plus de dix-huit ans, Barilli eut le privilége de faire rire les dilettanti parisiens, quoique son organe eût perdu de sa sonorité dans les dernières années.

Devenu un des quatre administrateurs de l'Opéra italien, au théâtre de l'Odéon, en 1809, il y perdit beaucoup d'argent et se vit plus tard obligé d'accepter de médiocres appointements, lorsque Mme Catalani eut obtenu le privilége de cette entreprise dramatique. La mort de sa femme (*Voyez* l'article suivant), et celle de trois fils qu'elle lui avait donnés, vinrent successivement combler la mesure de ses chagrins. Ayant été désigné, en 1820, pour remplir la place de régisseur de l'opéra italien, il déploya beaucoup d'activité dans ces nouvelles fonctions; mais ses malheurs avaient affaibli sa santé, et pour comble d'infortune, il se cassa la jambe en 1824. A peine convalescent de cet accident, il fut frappé d'apoplexie, le 26 mai suivant, et cessa de vivre sans proférer une parole. La probité, le désintéressement de cet excellent acteur lui avaient fait beaucoup d'amis, qui furent obligés de se cotiser pour payer les frais de ses funérailles, et qui lui firent élever un tombeau près de celui de sa femme, dans le cimetière de l'est.

BARILLI (MARIE-ANNE), dont le nom de famille était *Bondini*, femme du précédent et cantatrice distinguée, naquit à Dresde le 18 octobre 1780, de parents originaires de Bologne, lesquels étaient attachés au service de l'électeur de Saxe. Plus tard, son père se chargea de l'entreprise du théâtre italien de Prague. Ruiné par un incendie qui consuma le théâtre et les magasins, il prit le parti de retourner en Italie, où il espérait trouver des ressources pour rétablir ses affaires; mais il mourut dans le trajet, et sa famille, réduite à la situation la plus pénible, ne parvint

qu'avec peine jusqu'à Bologne. Marie-Anne Bondini, âgée alors de dix ans, montrait d'heureuses dispositions pour la musique, et jouait déjà du piano avec quelque talent. On la mit dans l'école de chant de Sartorini, où elle acquit, par des études bien faites, une vocalisation légère, une mise de voix facile, et toutes les traditions d'une bonne méthode. Devenue la femme de Barilli, elle le suivit à Paris, en 1805, et ne se fit entendre d'abord que dans quelques concerts; mais le succès qu'elle y obtint fut si brillant, que malgré sa répugnance pour le théâtre et sa timidité naturelle, elle se laissa persuader par les sollicitations des directeurs du théâtre Louvois, et débuta le 14 janvier 1807, dans les *Due Gemelli* de Guglielmi. Dominée par l'émotion, elle n'y montra pas seulement peu d'intelligence de la scène, mais son chant même ne s'éleva pas au-dessus du médiocre. Découragée par ce premier essai, elle ne se décida à tenter une nouvelle épreuve qu'après plusieurs mois d'hésitation. Enfin son second début se fit le 30 mai dans la *Griselda* de Paer, et cette fois elle obtint le suffrage unanime du public. Chacun des ouvrages où elle parut ensuite fut marqué par un succès d'enthousiasme. Sa voix, quoique peu timbrée, était d'une admirable pureté; la justesse de ses intonations était irréprochable; sa vocalisation parfaite et le fini de son chant égalaient les qualités des meilleurs chanteurs de l'Italie. Le seul défaut qu'on pût lui reprocher était de manquer un peu d'animation et de force dramatique dans les morceaux de caractère pathétique. Au milieu de ses triomphes, une maladie grave et longue vint la frapper. A peine rétablie, elle voulut faire des efforts pour indemniser l'administration des pertes que son absence de la scène avait occasionnées; elle reparut en effet dans *La Donna di genie volubile*, de Portogallo; mais après la troisième représentation de cet ouvrage, une fièvre maligne la saisit et la mit au tombeau, le 24 octobre 1813, à l'âge de trente-trois ans. Les graves événements qui pesaient alors sur les destinées de la France n'empêchèrent pas les manifestations des regrets universels dont la mort de cette excellente cantatrice fut l'objet.

BARIOLA (Octave), compositeur et organiste distingué à l'église *della Madona di S. Celso* à Milan, a publié dans cette ville : 1° *Ricercate per suonar l'organo*, 1585. — 2° *Caprici, ovvero canzoni a 4, libri* 3, 1594. Le style de Bariola a beaucoup d'analogie avec celui de Claude Merulo.

BARIZEL (Charles), virtuose sur le basson, naquit en 1788 à Merville, près d'Hazebrouck, dans le département du Nord (1). Parti à l'âge de dix-huit ans de la maison paternelle, il entra comme musicien soldat dans un régiment et parvint rapidement, par son mérite, au grade de chef de musique d'un autre corps, avec lequel il fit la campagne d'Espagne en 1808. Fait prisonnier à l'affaire de Cabrera, il fut transporté sur les pontons anglais, où il eut à souffrir toutes les tortures qui ont été signalées par divers écrivains. Rentré en France après trois années de captivité, Barizel entra comme chef de musique dans un régiment de la jeune garde impériale; il fit en cette qualité la campagne de Russie en 1812, la campagne de Saxe en 1813, et se trouva à toutes les grandes affaires de la campagne de France en 1814. Rentré dans la vie civile en 1815, après le licenciement de l'armée, il se livra à des études sérieuses pour perfectionner son talent, qui bientôt le plaça au rang des artistes les plus distingués de Paris. Devenu premier basson de la chapelle du roi, sous la Restauration, il entra dans la musique particulière du roi Louis-Philippe en 1831, devint professeur de basson au Conservatoire après la retraite de Gebauer, premier basson de l'Opéra, et chef de musique de la 2me légion de la garde nationale de Paris. En récompense de ses services, il fut décoré de la Légion d'Honneur. Le dérangement de sa santé l'ayant obligé à demander sa retraite des positions qu'il occupait, il crut que l'air natal pourrait le guérir et retourna à Merville; mais les progrès du mal ne s'arrêtèrent point, et Barizel mourut en ce lieu le 25 mai 1850, à l'âge de soixante-deux ans. On ne connaît pas de composition de cet artiste pour son instrument.

BARKER (Charles-Spackman), inventeur du *levier pneumatique* pour l'allégement du clavier des grandes orgues, est né à Bath, en Angleterre, le 10 octobre 1806. Orphelin dès l'âge de cinq ans, il fut laissé aux soins de son parrain, ami généreux de sa famille qui lui fit donner une éducation libérale et le destina à la médecine; mais la vocation de Barker ne le portait pas vers l'exercice de cette science. Le hasard lui fit découvrir sa destination naturelle; car ayant eu occasion de voir les travaux d'un facteur d'orgues renommé de Londres qui montait un instrument neuf dans son voisinage, il se passionna pour un art où le génie d'invention peut développer toutes ses ressources, et fit avec ce facteur des arrangements pour apprendre dans

(1) C'est un fait assez remarquable que les trois bassonistes les plus distingués de la France, dans la première moitié du dix-neuvième siècle, à savoir, Delcambre, Barizel et Willent, étaient nés dans le département du Nord.

ses ateliers la théorie et la pratique de la construction des orgues. Deux ans plus tard il sortit de chez ce facteur et retourna à Bath, où il établit un atelier de facture des mêmes instruments. Ce fut alors qu'il entendit parler du grand orgue qu'on venait de construire dans l'église cathédrale d'York, et dont les proportions colossales lui firent pressentir la dureté excessive des claviers; c'est à cette occasion qu'il se livra à une série d'expériences pour vaincre la résistance opposée à la main des organistes par le tirage de l'ouverture des soupapes dans les grands instruments, où les jeux sont distribués sur plusieurs sommiers. Le résultat de ces recherches fut la découverte du *levier pneumatique*, lequel consiste dans l'action d'un air comprimé sur de petits soufflets attachés aux tringles des tirages et faisant mouvoir le mécanisme de chaque note au moment où le doigt de l'organiste abaisse la touche; en sorte que toute la résistance est vaincue par ce levier, et cesse de peser sur les claviers. M. Barker trouva dans la rivalité de ses confrères des obstacles pour l'introduction de sa remarquable invention dans les orgues d'Angleterre; les dégoûts qu'il en éprouva le décidèrent à se rendre à Paris. Il y arriva au moment où M. Cavaillé était chargé de la construction du grand orgue de Saint-Denis, et il offrit à cet éminent facteur sa coopération pour l'introduction de son mécanisme dans cet instrument. M. Cavaillé n'hésita pas à reconnaître l'importance de cette invention et accueillit les propositions de M. Barker. Depuis lors, M. Cavaillé a fait entrer le levier pneumatique dans les grandes orgues qu'il a construites. Conservant toutefois la propriété de son mécanisme, M. Barker en traita également avec la maison Daublaine et Callinet (postérieurement Ducrocquet puis Merklin et Schütz) et prit la direction des ateliers de cette maison pour la construction du grand orgue de l'église Saint-Eustache, qu'il acheva en 1845, et qui fut malheureusement détruit par un incendie, six mois après. C'est aussi à M. Barker qu'on doit la belle restauration de l'orgue de Saint-Sulpice.

BARLAAM, moine de Saint-Basile, qui se rendit célèbre par sa science et ses hérésies, dans la première moitié du quatorzième siècle, naquit à Seminara, dans la Calabre ultérieure. Il était fort jeune quand il prit l'habit religieux; auparavant il se nommait *Bernard*, et il quitta ce nom, en entrant dans le cloître, pour celui de *Barlaam*. Le désir de s'instruire le détermina à passer dans l'Orient; il y adopta la doctrine de l'Église grecque, et écrivit pour elle contre l'Église latine; puis il en fit abjuration et rentra dans la communion catholique. Ses disputes théologiques n'ayant point de rapport avec l'objet de ce livre, on n'en parlera pas, et l'on se bornera à dire qu'il obtint de l'empereur Andronic l'abbaye de Saint-Sauveur, par le crédit de Jean Cantacuzène, en 1332, et que Clément VI le nomma évêque de Geraci, dans le royaume de Naples, en 1348. Bien que l'époque précise de sa mort ne soit pas connue, il paraît cependant qu'il avait cessé de vivre au mois d'août 1348. Au nombre des écrits de Barlaam on trouve, non des scolies sur les livres des Harmoniques de Ptolémée, comme Gesner, dans sa Bibliothèque universelle, Adelung, dans son Dictionnaire des Savants, Walther, Forkel, Lichtenthal et d'autres l'ont dit, mais un commentaire sur les chapitres 14e, 15e et 16e du troisième livre de cet auteur. Ce commentaire, qui commence par ces mots : ἐπεὶ δὲ καὶ τὰς ἐπιγραφὰν, est à la Bibliothèque impériale de Paris, parmi les manuscrits grecs, sous le n° 2381, in-fol. Walther et, d'après lui, Forkel, Lichtenthal, et M. Ch. F. Becker disent que ce commentaire a été publié à Venise, mais sans pouvoir indiquer la date de l'impression; je n'ai vu citer nulle part cette édition, et je la crois supposée. Le 14e chapitre du troisième livre des Harmoniques de Ptolémée a pour objet d'examiner *Par quels nombres premiers on compare les cordes stables du système parfait* (des Grecs) *avec les sphères principales du* (système du) *monde*. Le 15e, *Comment on trouve par les nombres les rapports des mouvements des planètes* (avec les consonnances musicales); et enfin le 16e, *Comment les propriétés des planètes se rapportent à celles des sons*. C'est sur ces chapitres que Barlaam a écrit son commentaire, dont le texte a été publié par M. Jean Franz, docteur en philosophie et professeur à l'université de Berlin, d'après un manuscrit de la bibliothèque de Naples, à la suite de sa dissertation intitulée : *De Musicis græcis;* Berlin, 1840, in-4° de 23 pages. L'éditeur y a ajouté le texte des trois chapitres du livre de Ptolémée. (*Voy.* Franz.)

BARMANN (Jean-Baptiste), prieur de l'abbaye de Weingarten, dans la Forêt Noire, et ensuite professeur et prieur à Hof, naquit à Immenstadt, le 1er mars 1709, et mourut à Hof, le 16 avril 1788. Il a publié un ouvrage de sa composition, sous ce titre : *Christ-Katholisches Kirchengesangbuch nach den Gedanken des gekrœnten Propheten am 95sten Psalm, ersten Vers, auf alle Jahrszeiten und Gelegenheiten, in anmuthigen Melodien angestimmt* (Livre de chant des églises catholiques, etc.); Augsbourg, 1760, in-4°. On lui attribue aussi la composition de plusieurs opéras, comme poète et

comme musicien; mais les titres n'en sont pas connus.

BARNARD (Jean), chanoine mineur de l'église de Saint-Paul, à Londres, vers le milieu du dix-septième siècle, a publié une collection précieuse d'hymnes, d'antiennes, de prières et de répons à plusieurs parties, par les anciens compositeurs anglais *Tallis*, *Parsons*, *Morley*, *Giles*, *O. Gibbons*, *W. Mundy*, *Woodson*, *Batten*, *Hooper*, *Tye*, *Weelkes*, *White*, *Butt*, et *Ward*. Cette collection a pour titre : *The first book of selected church Music, consisting of services and anthems, such as are now used in the cathedral and collegial churches of this Kingdom, never before printed*, etc.; Londres, 1641. Malheureusement elle a été imprimée en parties séparées, maintenant disséminées, et l'on croit qu'il serait impossible d'en compléter un exemplaire. Le plus complet est celui de l'église d'Hereford, mais il y manque la partie du *soprano*.

BARNBECK (Frédéric), né à Cassel, vers 1801, est fils d'un maître de concerts qui mourut dans cette ville en 1836. Barnbeck, élève de son père, puis de Spohr, fut d'abord attaché comme violoniste à la chapelle de Stuttgart, puis s'est fixé à Halberstadt. On a de lui une méthode de violon qui a pour titre : *Theoret. praktische Anleitung zum Violinspiel*; Halberstadt, 1845. La seconde partie de cet ouvrage, op. 9, a paru dans la même ville, en 1846. On a du même artiste plusieurs recueils de chansons allemandes avec accompagnement de piano.

BARNÈS (Josué), théologien et philologue, naquit à Londres le 10 janvier 1654. Ses études dans les langues grecque et latine furent brillantes et ses progrès rapides. Élevé à l'université de Cambridge, il y fut nommé professeur de grec en 1695. Il ne manquait pas d'imagination, et sa mémoire était prodigieuse; mais il était dépourvu de goût et de critique. De là vient que malgré l'érudition qui y est répandue, ses éditions d'auteurs grecs sont aujourd'hui peu estimées. Dans son Euripide (*Euripidis quæ extant omnia*; Cambridge, 1694, in-fol.) on trouve une dissertation sur la musique scénique des Grecs, et sur les lois mécaniques du drame des anciens. Barnès mourut à Cambridge, le 3 août 1712.

BARNETT (Jean), fils d'un marchand de diamants de Londres, naquit à Bedford en 1802. Des dispositions précoces pour la musique et une voix dont l'étendue était extraordinaire le firent remarquer par Arnold, alors directeur du théâtre de Drury-Lane, qui se chargea de son instruction, et qui le fit débuter, comme enfant, en 1813, sur son théâtre, dans l'opéra intitulé : *The Shipwreck* (le Naufrage). Le succès que Barnett obtint le fit engager pour l'année suivante comme premier soprano des oratorios. En 1815, les directeurs de Covent-Garden l'engagèrent pour deux ans; mais bientôt après il perdit la voix et fut obligé de se livrer exclusivement à la musique instrumentale, sous la direction de Ries qui lui donna des leçons de piano et de composition. Il a publié depuis quelques années : 1° Messe solennelle n° 1, en *sol* mineur. — 2° Messe n° 2, en *ut*. — 3° Un volume de mélodies russes. — 4° Plusieurs recueils de chansons (*Glees* et *Catches*). — 5° Plusieurs scènes, dont celle d'*Abraham*. — 6° Trois sérénades dans le style espagnol. — 7° Des airs et des duos italiens en plusieurs recueils — 8° Deux ouvertures à grand orchestre. — 9° Une fugue à deux voix pour ténor et basse. — 10° Des sonates, des fugues et des variations pour piano. — 11° Une introduction, un rondo et un air pour l'opéra du Mendiant (*Beggar*). — 12° Trois valses brillantes pour le violon. — 13° Une fantaisie pour flûte sur un air de Mozart. Le 28 février 1837, Barnett a fait représenter au théâtre de l'opéra anglais, à Londres, *Fair Rosamond*, opéra en 2 actes. Deux ans après il donna au même théâtre *Farinelli*, opéra en 2 actes. Enfin, il a fait représenter en 1841 l'opéra féerique *The Mountain Sylph* (Le Sylphe de la Montagne). On a aussi de cet artiste un Essai analytique sur les méthodes d'enseignement de la musique, particulièrement sur celle de Bocquillon-Wilhem (*Voy.* ce nom), sous ce titre : *Systems and Singing Masters : an analytical comment upon the Wilhem System, as taught in England*; Londres, 1843, in-8°.

BARNI (Camille), compositeur et habile violoncelliste, est né à Côme, le 18 janvier 1762. A quatorze ans il commença l'étude du violoncelle, sous la direction de son grand-père, David Ronchetti. Il reçut ensuite pendant trois mois des leçons de Joseph Gadgi, chanoine de la cathédrale de Côme. A vingt-six ans il quitta sa ville natale pour aller remplacer le second violoncelle au grand théâtre de Milan, où il resta huit années chez le comte Imbonati, protecteur éclairé des artistes. Après la mort du premier violoncelle, arrivée en 1791, il joua le *solo* au grand théâtre. En 1799 il se mit sous la direction de Minoja pour l'étude de la composition. Il fit plusieurs quatuors en Italie, et vint ensuite à Paris, où il se fixa en 1802. L'année suivante il donna un concert au Théâtre Olympique, et joua un concerto de violoncelle de sa composition. De 1804 à 1809 il a publié : 1° Deux thèmes

d'airs italiens avec variations pour violon et violoncelle. — 2° Six duos pour violon et violoncelle — 3° Six trios pour violon, alto et violoncelle. — 4° Trois œuvres de quatuors pour deux violons, alto et violoncelle. — 5° Douze ariettes italiennes. — 6° Six romances françaises. Barni a écrit la musique d'un opéra qui fut représenté au théâtre Feydeau, en 1811, sous le titre de *Édouard, ou le Frère par supercherie*, qui ne réussit pas. Cet artiste a été pendant plusieurs années violoncelliste à l'opéra italien.

BARON (Ernest-Théophile), célèbre luthiste, naquit à Breslau, le 27 février 1696, et non en 1685, comme le dit Lichtenthal. Dès son enfance, il montra un goût passionné pour la musique, particulièrement pour l'instrument auquel il dut ensuite sa brillante réputation. Un Bohémien, nommé Kohatt, lui donna les premières leçons de cet instrument en 1710. Il fréquentait alors les cours du gymnase de Sainte-Élisabeth, dans sa ville natale. Plus tard il alla étudier le droit et la philosophie à l'université de Leipsick, puis à Halle, à Cœthen, Schleitz, Saalfeld et Rudolstadt. En 1720 il se rendit à Iéna, où il séjourna deux ans. Ce fut là qu'il commença à se faire connaître par son talent sur le luth. Au commencement de l'année 1722, il se mit à voyager, alla à Cassel, où il joua devant le landgrave; puis à Fulde, à Würzbourg, à Nuremberg et à Ratisbonne. Partout il excita l'étonnement et l'admiration. De retour à Nuremberg, il y demeura pour y faire imprimer son Traité du luth, en 1727. Le 12 mai de l'année suivante il reçut sa nomination de luthiste de la cour de Saxe-Gotha, en remplacement de Meusel, mort le 27 mars 1727, d'une chute de cheval. Baron ne jouit des avantages de sa nouvelle position que pendant cinq années; car le duc de Saxe-Gotha étant mort en 1732, des réformes furent opérées, et l'artiste donna sa démission. Peu de temps après il fut appelé à Eisenach, comme membre de la chapelle. Il y resta jusqu'en 1737, époque où il se rendit à Berlin. Il n'alla pas directement dans cette ville, car il n'y arriva qu'à la fin de l'année, ayant pris sa route par Mersebourg, Cœthen et quelques autres petites cours où il y avait des chapelles organisées. Arrivé enfin à Berlin, Baron fut présenté au roi, qui l'engagea comme théorbiste. Il n'avait point de théorbe; on lui accorda la permission d'aller à Dresde pour en chercher un qui lui fut cédé par Weiss, connu par son talent sur cet instrument et sur le luth. Ce voyage contribua à perfectionner le goût de Baron, car non-seulement il eut le plaisir d'entendre Weiss, mais il trouva à Dresde une réunion de luthistes distingués tels que Hofer, qui était alors au service de l'électeur de Mayence, Kropfgans et sa sœur tous deux élèves de Weiss, et Belgratzky, Circassien de naissance, qui d'abord s'était distingué comme paudoriste, et qui s'était ensuite livré à l'étude du luth, sous la direction du même maître. Ce voyage fut le dernier que fit Baron. De retour à Berlin il ne s'occupa plus que de son service à la cour et de ses recherches sur diverses parties de son art. Il mourut dans cette ville le 12 avril 1760.

Ce luthiste célèbre a écrit une grande quantité de musique pour son instrument; ses principaux ouvrages en ce genre sont : 1° *Sei partite à liuto solo*. Trois recueils de ces pièces se trouvaient en manuscrit chez Breitkopf, à Leipsick, dans l'année 1761. — 2° *Sonate a due liuti*. — 3° *Six trios pour luth, violon et violoncelle*, premier, deuxième et troisième recueils. Ces compositions existaient aussi en manuscrit dans le magasin de Breitkopf, en 1764 Je possède de lui en manuscrit quatre suites de pièces, un duo pour luth et flûte, un concerto pour luth, violon et basse, et deux fantaisies.

C'est principalement comme écrivain sur la musique que Baron est maintenant connu. Les ouvrages qu'il a publiés sont : *Historisch-theoretisch und praktische Untersuchung des Instruments der Lauten*, etc. (Recherches historiques, théoriques et pratiques sur le luth, etc.); Nuremberg, Jean Fred. Rüdeger, 1727, in-8° de 218 pages. Ce livre est un des meilleurs et des plus intéressants qu'on ait publiés sur l'histoire et la pratique des instruments. La première partie est divisée en sept chapitres où il est traité : (chap. 1 et 2) du nom et de l'origine du luth; (chap. 3) de la différence des instruments qu'on désigne en général sous le nom de *Luth*, et de leurs qualités; (chap 4) de quelle manière le luth est parvenu en Italie; (chap. 5) comment le luth a été porté en Allemagne par les Francs; (chap. 6) des maîtres célèbres qui, à différentes époques, se sont distingués par leur talent sur le luth; (chap. 7) des célèbres fabricants de luths, et en quoi consiste la beauté des instruments de cette espèce. La seconde partie de l'ouvrage de Baron expose, en six chapitres, la manière de jouer du luth. — 2° Un supplément à ce travail a été publié par l'auteur dans le deuxième volume des Essais historiques et critiques de Marpurg (pag. 65-83), sous ce titre : *Beitræge zur historisch-theoretischen und praktischen Untersuchung der Laute* (Essais de recherches historiques, théoriques et pratiques sur le luth). — 3° Baron a complété son travail sur cette matière en publiant, dans le même volume des Essais de Mar-

purg (pag. 119-123) un petit traité du système de la notation du luth et du théorbe, intitulé : *Abhandlung von dem Notensystem der Laute und der Theorbe.* — 4° *Abriss einer Abhandlung von der Melodie* (Essai d'une dissertation sur la mélodie); Berlin, 1756, 61 pages in-4° : bon ouvrage sur une matière intéressante. — 5° *Zufœllige Gedanken ueber verschiedene Materien* (Pensées sur divers objets relatifs à la musique), dans le deuxième volume des Essais de Marpurg (p. 124-144). Baron traite dans ce morceau des qualités naturelles d'un maître de chapelle et de ses devoirs. — 6° Une traduction allemande de l'*Essai sur le beau* de J.-M. André, sous ce titre : *Versuch ueber das Schœne*, etc. Altenbourg, 1757, in-8°. — 7° Une traduction du *Discours sur l'harmonie*, de Gresset, intitulée : *Von dem Uralten Adel und dem Nutzen der Musik.* Berlin, 1757.

BARONI (Léonore), cantatrice célèbre, née à Mantoue, vers 1610, était fille de la belle *Adriana*, qui avait aussi brillé par la beauté de sa voix dans les premières années du dix-septième siècle. Maugars (*Voy.* ce nom), qui l'entendit à Rome en 1639, en parle en ces termes : « Sa voix est d'une haute étendue, juste, sonore, « harmonieuse; l'adoucissant et la renforçant « sans peine, et sans faire aucune grimace. Ses « élans et ses soupirs ne sont point lascifs, ses « regards n'ont rien d'impudique, et ses gestes « sont de la bienséance d'une honnête fille. En « passant d'un ton à l'autre, elle fait quelquefois « sentir les divisions des genres chromatiques et « enharmoniques, avec tant d'adresse et d'agré« ment, qu'il n'y a personne qui ne soit ravi à « cette belle et difficile méthode de chanter. Elle « n'a pas besoin de mendier l'aide d'un tuorbe ou « d'une viole, sans l'un desquels son chant se« rait imparfait, car elle-même touche les deux « instruments parfaitement (*Responce faite « à un curieux sur le sentiment de la mu« sique d'Italie, écrite à Rome le I*^er^ *octo« bre* 1639. Paris, 1639, in-8°). » Les succès de Léonore Baroni sur le théâtre eurent tant d'éclat, que Vincent Costazuti a pu faire un volume de toutes les pièces de vers publiées à sa louange; ce recueil, formé de pièces dont quelques-unes sont en langue grecque, d'autres en latin, en italien, en français et en espagnol, a paru sous ce titre : *Applausi poetici alle glorie della signora Leonora Baroni*; Rome, 1639, in-4°. Il en a été fait une deuxième édition dans la même ville, en 1641. Jean-Victorin Rossi, connu sous le nom de *Janus-Nicius Erythræus*, contemporain de Léonore Baroni, parle d'elle avec éloge, ainsi que des pièces écrites en son honneur (1). En 1645 le cardinal Mazarin engagea Léonore Baroni pour chanter dans les opéras de Cavalli, *Serse* et *Ercole amante*, qu'il fit représenter à Paris pendant la minorité de Louis XIV. Elle fut ensuite attachée au service du roi pour les concerts de la cour; mais la musique italienne n'étant pas alors goûtée en France, cette grande cantatrice finit par prendre sa situation en dégoût, et retourna en Italie. On ignore l'époque de sa mort.

BARONI (Philippe), né à Ancône, vécut au commencement du dix-huitième siècle. On a de sa composition : *Psalmodia vespertina octo vocibus*, op. II. Bologne, Silvani, 1710.

BARONI-CAVALCABO (Julie), pianiste et compositeur distinguée, née à Vienne vers 1805, de parents italiens, fut élève de Mozart fils, et acquit sous sa direction un talent élégant et solide. Son premier ouvrage parut en 1830; en 1838, son œuvre douzième fut publié à Vienne, chez Haslinger. Les œuvres 2, 4, ont paru à Leipsick, chez Breitkopf et Haertel. Ces ouvrages consistent en caprices, sonates et fantaisies pour le piano. G. W. Fink en a fait des analyses dans la Gazette générale de musique de Leipsick (ann. 1831 et 1838). Les ouvrages de Mlle Baroni-Cavalcabo sont jusqu'à ce jour au nombre d'environ quarante.

BARONI (...), compositeur dramatique de l'époque actuelle (1850), a fait jouer à Milan, avec quelque succès, un opéra intitulé *Ricciarda*, dont la partition réduite pour le piano a été publiée dans cette ville, chez Ricordi.

BAROTIUS (Scipion), *cantor* à l'église Saint-Martin de Cologne, au commencement du dix-septième siècle, a publié : *Sacri concentus 8 voc.*, suivis d'une Messe et d'un Magnificat. Cologne, 1622.

BARRA (Hottinet), musicien français, est plus connu sous le nom de *Hottinet* que sous celui de *Barra*, qui paraît avoir été celui de sa famille. Il vécut sous le règne de François Ier, roi de France. On trouve des motets de sa composition dans les recueils intitulés : 1° *Liber quintus XII trium primorum tonorum Magnificat continet. Parrhisiis apud Petrum Attaingnant musicecalcographum*, etc. 1534, petit in-4° obl. — 2° *Liber septimus XXIIII trium, quinque, sex vocum modulos Dominici adven-*

(1) Legi ego, in theatro Eleonoræ Baronæ, cantricis eximiæ, io quo omnes hic Romæ, quotquot ingenio et poeticæ facultatis laude præstant, carminibus tum etruscè tum latinè scriptis, singulari ne prope divino mulieris illius canendi artificio tanquam fausies quosdam clamores et plausus edunt : legi unum Locili (Guidiccioni) epigramma ita parum, ita elegans, etc. (*Pinacotheca imaginum illust. vir.*, part. II, p. 129.)

tus, nativitatisque ejus, ac Sanctorum eo tempore occurrentium habet. Parisiis, in vico citharea, apud Petrum Attaingnant, in-4°. goth. (sans date, mais imprimé en 1533 ou 1534, suivant les dates des autres livres). On y trouve deux motets à quatre parties, *O Radix* et *O Rex gentium*, de Hottinet Barra. — 3° *Liber duodecimus XVII musicales ad Virginum Christi parum salutationes habet.* ibid. 1535, in-4°. On y trouve un *Salve Regina* de Barra. — 4° *Liber tertius, cum quatuor vocibus* (*Motectorum*), *Impressum Lugduni per Jacobum Modernum de Pinguento*, 1539.

BARRÉ (Léonard), contrapuntiste du seizième siècle, naquit à Limoges et se rendit en Italie. Il y devint élève d'Adrien Willaert, ainsi qu'on le voit par ce titre d'une collection de madrigaux : *Le dotte et excellente compositioni de Madrigali a cinque voci da diversi perfettissimi musici fatte, cioè, di Adriano Willar, et di Leonarde Borre suo discipulo, etc. Apud Hieronymum Scotum*, 1540, in-4° obl. Ses études musicales terminées, Barré, qui était prêtre, se rendit à Rome, où il entra en qualité de chantre à la chapelle pontificale, le 13 juillet 1537. Il fut un des chantres apostoliques que le pape envoya au concile de Trente, en 1545, pour donner leur avis sur ce qui concernait le chant ecclésiastique et la musique d'église. Ces chantres furent Léonard Barré, Jean Barré, Jean Le Cont, Jean Mont, Simon Bartolini de Pérouse, Pierre Ordenez, Antoine Loyal et Ivon Barry; ils se trouvèrent à la première session du concile, le 13 décembre 1545. Une maladie épidémique s'étant déclarée à Trente, plusieurs chantres apostoliques retournèrent à Rome précipitamment; mais Barré, Le Cont, Ordenez, Bartolini et Loyal restèrent à leur poste, et suivirent le concile à Bologne, en 1547, quand il fut transporté dans cette ville. Quelques motets de Barré qui ont été publiés par Gardane de Venise, dans son recueil de 1544, prouvent que ce musicien était fort instruit dans son art. On trouve aussi quatre madrigaux à cinq voix de sa composition dans le recueil cité précédemment, pages 8, 9, 11 et 21. Plusieurs messes et des motets de sa composition se conservent en manuscrit dans la bibliothèque de la chapelle pontificale. Le contrapuntiste cité sous le nom de Léonard *Barre* ou *Barra* par Kiesewetter, dans son Mémoire sur les musiciens néerlandais, est le même que Léonard Barré dont le nom a été défiguré.

BARRÉ (Antoine), musicien français, s'établit à Rome vers 1550, et s'y fit remarquer comme compositeur. En 1555, il ouvrit une imprimerie de musique dans cette ville, et y publia *Il primo libro delle muse, a cinque voci, madrigali di diversi autori.* Ce recueil contient des compositions d'Arkadelt, de Vincent Ruffo, de Jacquet de Berchem et d'Antoine Barré lui-même. Il paraît qu'un personnage de haut rang, nommé *Onofrio Vigili*, lui avait fourni les moyens d'élever son imprimerie, car il s'exprime ainsi dans son épître dédicatoire : *Le primitie delle cose meritamente si spettano a quello ch'è dell' origine e principio di delle cose sono cagione... Da tale esempio confermato, vengo a consacrare le primitie della mia stampa à voi.... Accettate adunque contieto volto questi nuovi frutti di variati gusti, perchè le mie fortune dianzi eran nulla*, etc. Dans la même année 1555 un second recueil fut publié par l'imprimerie d'Antoine Barré, sous ce titre : *Primo libro delle Muse a 4 voci, madrigali ariosi di Antonio Barré, e altri diversi autori.* Les noms des auteurs sont Antoine Barré, Alexandre Ruffo, Vincent Ruffo, Jean-Dominique de Nola, Lerma, Lupacchino, Vincent Ferro, *Lamberto il Caldarino*, Jules Fiesco, Paul Animuccia et Ghislain Dankerts. Parmi des milliers d'œuvres de musique imprimés dans le seizième siècle, l'abbé Baini dit (*Mem. stor. crit. della vita e delle opere di Gio-Piert. de Palestrina*, t. II, p. 202, n° 581) qu'il n'a pas trouvé un seul cahier qui portât le nom de Barré, postérieurement à 1555; mais M. Gaspari, de Bologne, m'a signalé deux publications faites par Antoine Barré postérieurement à cette date, à savoir : *Secondo libro delle muse a quattro voci. Madrigali ariosi di diversi eccellentissimi autori con due canzoni di Giannetto di nuovo raccolti et dati in luce. In Romæ appresso Antonio Barre*, 1558; et *Madrigali a quattro voci di Francesco Menta novamente da lui composti et dati in luce : In Roma per Antonio Barre*, 1560. D'autre part, j'ai trouvé la partie d'alto d'un œuvre intitulé : *Il primo libro de Madrigali a quattro voci di Olivier Brassart. In Roma, per Antonio Borre*, 1564, in-4o. On trouve à la Bibliothèque impériale de Paris un recueil qui démontre que Barré avait quitté Rome et s'était établi imprimeur de musique à Milan. Ce recueil a pour titre : *Liber primus Musarum cum quatuor vocibus seu sacræ cantiones, quas vulgo motetta appellant.* Milan, A. Barré, 1588, in-4°. Cette collection contient 29 morceaux de Palestrina, d'Orlando Lassus, de Clément *Non-papa*, de Cyprien Rore, de Lerma, de Maillart, d'Adrien Willaert, de Paul Animuccia, d'Annibal Zoilo, de Lupi et d'Horace Vecchi.

BARRE (Charles-Henri de la), claveciniste

de la reine, épouse de Louis XIV, occupait celle place en 1669. On a de ce musicien un recueil intitulé : *Anciens airs a chanter à deux parties, avec les deuxièmes couplets en diminutions* ; Paris, Ballard, 1689, in-4° obl.

BARRE (L'abbé DE LA), organiste de la chapelle de Louis XIV, mort en 1678, était considéré à la cour comme un compositeur habile. Il a écrit plusieurs morceaux de musique d'église que le roi aimait à entendre, mais qui n'ont pas été publiés. L'abbé de La Barre était seul organiste du roi ; après sa mort, sa place fut divisée en quatre, pour les organistes Tomelin, Le Bègne, Buterne et Nivers, qui étaient de service alternativement pendant un trimestre.

BARRE (MICHEL DE LA), compositeur et flûtiste célèbre de son temps, naquit à Paris vers 1680, et mourut dans la même ville en 1744. Il était fils d'un marchand de bois. En 1700 il donna à l'Opéra *Le Triomphe des arts*, et en 1705 *La Vénitienne*. On a aussi de lui : 1° Trois livres de trios pour la flûte, imprimés à Paris, in-4°. — 2° Treize suites de pièces à deux flûtes, *idem*, in-4° oblong. — 3° Sonates pour la flûte avec basse, œuvre 4. — 4° Recueils d'airs à boire, à deux parties, 1 vol. in-4° obl.

BARRE (LA). *Voyez* Labarre.

BARRET (APOLLON-MARIE-ROSE), hautboïste distingué, est né en 1804, dans le midi de la France. Après avoir appris la musique dans son enfance et s'être livré à l'étude du hautbois, il perdit ses parents ; cet événement lui fit prendre la résolution de se rendre à Paris, où il fut admis comme élève de Vogt dans le Conservatoire, au printemps de 1823. Ses progrès furent si rapides que, seize mois après, le premier prix de hautbois lui fut décerné au concours de 1824. Lorsque Bernard obtint à cette époque le privilége du théâtre de l'Odéon, pour y jouer les traductions d'opéras allemands et italiens, Barret entra dans l'excellent orchestre formé à ce théâtre par Crémont, en qualité de premier hautbois. La ruine de l'entreprise de l'Odéon dans l'été de 1827 fit passer cet artiste dans l'orchestre de l'Opéra comique ; mais deux ans après, des offres avantageuses lui ayant été faites pour occuper la place de premier hautbois au théâtre du roi (Opéra italien) à Londres, il alla se fixer dans cette ville, où il est encore au moment où cette notice est écrite (1858). A ses fonctions de premier hautbois de l'opéra italien, il réunit celles de membre de l'orchestre de la Société philharmonique et de professeur de hautbois à l'Académie royale de musique, où il a formé de bons élèves. Barret a publié plusieurs morceaux pour son instrument, parmi lesquels on remarque : 1° Mélange sur un motif d'Onslow avec accompagnement de piano, Paris, Brandus. — 2° Air languedocien varié avec acc. de piano ; ibid. — 3° Divers morceaux gravés à Londres. Sa production la plus importante est une méthode pour le hautbois qui a pour titre : *A complet Method for the Oboe, comprising all the new fingerings, new tables of shakes, scales, exercises*, etc.; Londres, Jullien et Cie (s. d.) gr. in-4°. Cet ouvrage est le meilleur et le plus complet qui ait été fait sur le hautbois ; il est terminé par 40 pièces progressives, 4 sonates, et quinze grandes études.

BARRETT (JEAN), maître des enfants de chœur de l'hôpital du Christ, à Londres, et organiste de l'église de *S. Mary-at-Hill*, vers 1710, fut élève du D. Blow. Plusieurs de ses chansons ont été insérées dans la collection intitulée : *Pills to purge melancholy*. On connaît de lui l'air agréable *Janthe the lovely*, qui a été introduit dans l'opéra du Mendiant (Beggar).

BARRIÈRE (....), violoncelliste français, a joui d'une brillante réputation à Paris, vers 1740. Il avait déjà publié deux livres de sonates pour le violoncelle lorsqu'il partit pour l'Italie, en 1736, dans le dessein d'y entendre Franciscello et de perfectionner son talent par des leçons de ce grand maître. De retour à Paris, en 1739, il fit graver son troisième œuvre de sonates où l'on remarqua les progrès que son goût avait faits. Son quatrième œuvre renferme des solos pour le violoncelle ; le cinquième est composé de sonates pour le par-dessus de viole, et le sixième, de concerts pour le clavecin.

BARRIÈRE (ÉTIENNE-BERNARD-JOSEPH), né à Valenciennes au mois d'octobre 1749, se rendit à Paris à l'âge de douze ans, où il prit des leçons de violon de Pagin, élève de Tartini, et eut pour maître de composition, Philidor. Après s'être fait entendre au Concert spirituel, il fut l'un des violinistes solo de ce concert et de celui des Amateurs. En 1801 il joua une symphonie concertante avec Lafont à un concert de la Salle Olympique. Il a composé plusieurs œuvres de quatuors, de symphonies, de trios, de duos, de concertos, qui ont été gravés à Paris.

BARRINGTON (DAINES), né à Londres en 1727, fit ses études à l'université d'Oxford et au collége du Temple. Après avoir fait un cours de droit, il devint greffier à Bristol. Au mois de mai 1751 il fut nommé maréchal de la chambre haute de l'amirauté, et successivement secrétaire des affaires de l'hôpital de Greenwich, juge des comtés de Merioneth, de Carnavon, d'Anglesey, second juge de Chester, et enfin commissaire des munitions à Gibraltar. Il est mort le 11 mars

1800, âgé de soixante-treize ans, membre de plusieurs sociétés savantes et président de celle des Antiquaires de Londres. Parmi les pièces qu'il a fait paraître dans les Transactions philosophiques, on trouve (t. LX, p. 54) une lettre sur Mozart, sous ce titre : *Account of a very remarkable young musician* (Notice sur un jeune musicien très-remarquable). Il a inséré aussi un petit ouvrage intitulé : *Expériences sur le chant des oiseaux*, dans ses *Miscellanées*, publiés à Londres en 1781, in-4°. Enfin, on a de Barrington quelques notes sur deux instruments en usage dans le pays de Galles (Le *Crowth* et le *Pib-Corn*), lesquelles sont insérées dans le 3me volume de L'*Archéologie* (1), sous ce titre : *Some Account of two Musical instruments used in Wales*, avec une planche. Ces notes ont été lues à la Société des Antiquaires de Londres, le 3 mai 1770. Bien que trop sommaires, elles ont de l'intérêt, parce que Daines Barrington avait habité le pays de Galles et y avait non-seulement vu, mais entendu jouer ces deux instruments.

BARROILHET (Paul), chanteur français, est né à Bayonne le 22 septembre 1810. Fils d'un négociant de cette ville, il était destiné au commerce et fut envoyé à Paris pour y faire des études spéciales et relatives à son état futur; mais un goût passionné pour la musique le poussa à renoncer à la carrière qu'on voulait lui faire suivre et à entrer au Conservatoire comme élève de chant. L'époque de son admission dans cette école est 1828. Il était âgé de dix-huit ans. L'auteur de cette notice reçut alors plusieurs lettres du père de Barroilhet, lequel voyait avec chagrin la résolution que celui-ci avait prise. « Je ne « crois pas, disait-il, qu'il y ait en mon fils l'or- « ganisation d'un artiste distingué, et je ne me « consolerais pas de le voir musicien médiocre. « Si vous le croyez, au contraire, destiné à se « faire un nom honorable dans votre art, je ne « m'opposerai pas à ce qu'il suive son penchant. » Les réponses étaient rassurantes, bien que les progrès de l'élève ne répondissent pas exactement à ce qu'on en avait attendu. Après deux années d'études sous la direction de Banderali, au concours de chant de 1830 aucune distinction ne fut décernée à Barroilhet qui, ne pouvant espérer d'admission à l'Opéra, se décida à aller tenter la fortune sur les théâtres de l'Italie. Arrivé à Milan, il y prit des leçons de Panizza; puis il fit ses débuts sur des théâtres de troisième ordre. Après y avoir acquis de l'habitude et de l'assurance, il chanta à Gênes, Vérone, Brescia, Bergame, Trieste, Turin, et fut engagé à Palerme, en 1835. Les succès qu'il y obtint le firent appeler à Rome, l'année suivante. Ce fut alors qu'il prit position parmi les artistes les plus distingués, par le talent dont il fit preuve dans l'*Assedio di Calais*, que Donizetti écrivit pour lui, et plus encore dans le *Roberto Devereux* et dans le *Colombo* du même maître. Une maladie de larynx, qui lui survint à la fin de 1837, l'éloigna momentanément de la scène. Il se rendit alors à Naples et y trouva Nourrit, peu de temps avant sa fin tragique. Après ce triste événement, Barroilhet s'éloigna de l'Italie, et vint à Paris, où il fut engagé pour l'Opéra. Donizetti, qui n'avait pas perdu le souvenir de ses succès de Rome, écrivit pour lui le rôle de bariton de *la Favorite*, par lequel Barroilhet conquit la faveur du public. *Guillaume Tell*, Lusignan, dans *la Reine de Chypre*, et *Charles VI*, mirent le sceau à sa réputation de chanteur dramatique. Ce fut au milieu de ses triomphes qu'il quitta l'Opéra en 1847, parce qu'il ne put s'arranger avec l'administration de ce spectacle pour le chiffre de ses appointements. Depuis lors, Barroilhet ne s'est plus fait entendre que dans des concerts, et sur les théâtres des départements.

BARSANTI (François), né à Lucques vers 1690, étudia d'abord à l'université de Padoue; mais il ne tarda point à abandonner ses études littéraires pour se livrer à celle de la musique. En 1714 il se rendit à Londres, et entra à l'Opéra comme flûtiste. Pendant son séjour en cette ville, il publia : 1° Six solos pour flûte avec accompagnement de basse, 1er livre; 2° Six solos *idem*, 2e livre; 3° Six sonates pour deux violons et basse tirées des solos de Geminiani. Après plusieurs années de résidence à Londres, Barsanti accepta une place lucrative qui lui fut offerte en Écosse. Il profita de son séjour dans ce pays pour rassembler une grande quantité de chansons populaires auxquelles il fit des basses. Vers 1750, il retourna à Londres. Le mauvais état de ses affaires l'obligea à solliciter une place d'*alto* dans l'orchestre de l'Opéra et dans celui du Vauxhall, quoiqu'il fût déjà fort âgé. Vers le même temps il publia *Douze Concertos pour violon*, et *Six Antiennes* dans le style de Palestrina; mais ces ouvrages ne lui offrirent que de faibles ressources, et, vers la fin de sa vie, il tomba dans une misère profonde. On ignore en quelle année il mourut.

BARSOTTI (Thomas-Gaspard-Fortuné), né à Florence le 4 septembre 1786, fut appelé en 1809 par la reine d'Étrurie, infante d'Espagne, alors à Compiègne, pour remplir auprès d'elle et de ses enfants les fonctions de professeur de

(1) *Archæologia or miscellaneous Tracts relating to antiquity. Published by the society of Antiquaries of London*, tom. III, p. 30-33; Londres, 1775, in-4°.

piano et de chant. Cette princesse ayant été reléguée à Rome par Napoléon, M. Barsotti s'établit à Nice, où il fut nommé organiste et maître de chapelle de la cathédrale. En 1815, il se rendit à Marseille, et cinq ans après il y fonda une école de chant pour les femmes, et un enseignement de musique au collége royal. En 1821, il proposa au maire de la ville de Marseille l'établissement d'une école gratuite de musique; son projet fut goûté; l'école fut fondée; et il en fut nommé directeur. Dans ces fonctions, il a montré autant d'intelligence que de dévouement. M. Barsotti est auteur des ouvrages suivants qu'il a publiés : 1° *L'air des Tyroliens*, varié pour le piano, avec accompagnement de violon et basse. — 2° Air varié en *fa*, avec accompagnement de violon et basse. — 3° *Di tanti palpiti*, varié pour le piano. — 4° *Les Folies d'Espagne*, variées. — 5° Six nocturnes à deux voix. — 6° *Domine salvum fac regem*, à trois voix et chœur, avec orchestre. — 7° *Méthode de musique* à l'usage de l'école gratuite de Marseille; Marseille, 1828. Plusieurs compositions du même artiste, parmi lesquelles est une messe à trois voix avec chœurs et orchestre, sont encore inédites.

BARTA (Joseph), compositeur, né en Bohême, vers 1744, fut d'abord organiste à l'église de Saint-Paulin à Prague, et établit ensuite sa résidence à Vienne, où il écrivit pour le théâtre. Il est mort dans cette ville en 1803. Ses opéras les plus connus sont : 1° *Da ist nicht gut zu rathen* (il est dangereux de conseiller ici), opérette, 1780. — 2° *Il mercato di Malmantile*, op. buffa, Vienne, 1784. — 3° *Der adeliche Tagelæhner* (le Journalier noble), opérette, *ibid.*, 1795. — 4° *Die donnernde Legion* (La Légion d'éclaireurs), opérette en 2 actes. On a aussi de lui six quatuors pour 2 violons, alto et basse, op. 1 et 6; quatre concertos de clavecin; 6 *duetti a due soprani*.

BARTALI (Antoine), maître de chapelle de l'empereur, à Vienne, vers 1680, passait pour l'un des plus habiles compositeurs de son temps. Il a publié des trios pour divers instruments sous ce titre : *Thesaurus musicus trium instrumentorum*, Dillingue, 1671, in-fol. et des symphonies à 3 et à 4 parties, sous ce titre : *Prothimia suavissima sonatarum suavissimarum quæ nunc prima editione in Germania prodierunt, cum tribus et quatuor instrumentis redactæ*, 1672, in-4° obl., sans nom de lieu.

BARTEI (Jérôme), en latin *Barthæus*, moine augustin, né à Arezzo, fut général de son ordre à Rome, au commencement du dix-septième siècle. Il a fait imprimer les ouvrages suivants : 1° *Responsor. Sanctæ fer.* 5, 6 *et Sabb. major. Hebdom.* 4 *parib. voc.*, Venise, 1607, in-4°. — 2° *Misse ad otto voci con basso continuo;* Rome, 1608. — 3° *Il primo libro de ricercari a due voci.* — 4° *Il secondo libro degli concerti a due voci, accomodoti per suonare con qualsivoglia stromento, con la parte continua per l'organo;* Rome, 1618.

BARTEL (François-Conrad); Voyez BARTL.

BARTH (Henri), maître de musique de l'église Saint-Bavon, à Gand, depuis 1763 jusqu'à 1780, a publié de sa composition : *Six motets a grand chœur et six duettes* (sic) *pour deux basses, avec deux violons et orgue, dédiés au prince Charles de Lorraine, gouverneur des Pays-Bas;* in-fol. (sans date et sans nom de lieu).

BARTH (Chrétien-Samuel), né à Glaucha, dans le comté de Schœnburg, en 1735, fut l'un des plus grands virtuoses de son temps sur le hautbois. Il reçut des leçons du célèbre Jean-Sébastien Bach, au gymnase de Saint-Thomas, à Leipsick. Au sortir de cette école, en 1753, il entra au service de la petite cour de Rudolstadt, qu'il quitta, en 1762, pour une place de musicien de la chambre du duc de Weimar. En 1768, il s'attacha au prince de Mecklembourg, et enfin, en 1772, il fut admis à la chapelle du Landgrave de Hesse-Cassel, avec un traitement de huit cents rixdalers (environ mille écus de France); mais à l'avénement du dernier landgrave (en 1786), les théâtres français et italien ayant été congédiés, Barth passa à la chapelle du roi de Danemarck aux mêmes conditions. On lui doit plusieurs concertos de hautbois fort brillants pour le temps où ils ont été écrits. Les trois premiers ont été publiés à Copenhague, le quatrième à Offenbach, chez André, le cinquième (œuvre 12) à Leipsick, chez Breitkupf et Haertel. Au nombre de ses autres compositions, on remarque : 1° Rondeau suisse, pour hautbois, avec orchestre, œuvre 10; *Ibid.* — 2° Divertissement pour hautbois, deux violons, viole et basse, œuvre 8; *Ib.* — 3° Pot-pourri pour hautbois et piano, œuvre 9, Offenbach, André. — 4° Sonates pour piano et hautbois, Hanovre, Kruschwitz. — 5° Six écossaises pour piano, Copenhague, Lose. — 6° Grande symphonie pour instruments à vent, Offenbach, André. — 7° Ouverture pour orchestre, œuvre 18, *Ibid.* Barth est mort à Copenhague le 8 juillet 1809, avec le titre de musicien pensionnaire de la chambre du roi.

BARTH (F.-Philippe-Charles-Antoine), fils du précédent, né à Cassel, en 1773, succéda à son père dans la place de hautboïste de la chapelle royale à Copenhague. Il s'est livré aussi à la composition, et s'est fait connaître par deux recueils, l'un de chansons danoises, l'autre de

chansons allemandes, publiés à Copenhague, et par un concerto pour flûte, publié à Leipsick, chez Breitkopf et Haertel. Parmi ses ouvrages inédits, on compte plusieurs concertos pour hautbois, d'autres pour flûte, et une symphonie concertante pour deux cors. Le roi de Danemark a nommé Barth directeur de sa musique d'harmonie. On a exécuté à Copenhague deux ouvertures de sa composition en 1829.

BARTH (........), neveu et élève de Charles Stamitz, né en 1774, joua à la cour de Turin, à l'âge de huit ans, des concertos de violon et fit naître l'admiration des amateurs, par la hardiesse et le fini de son jeu ; mais plus tard il ne réalisa pas les espérances qu'il avait données. Après avoir été un prodige dans son enfance, il ne fut qu'un artiste médiocre dans la force de l'âge. Il a publié à Rotterdam, en 1795, des pots-pourris pour deux violons, nos 1, 2 et 3; un pot-pourri pour violon seul, et un pot-pourri pour piano et violon. On croit qu'il est mort vers 1798.

BARTH (Gustave), fils d'un ténor de la chapelle impériale, est né à Vienne vers 1818. Il y est directeur de la société de chant des chœurs d'hommes, depuis 1848. On a publié de sa composition des *Lieder* à voix seule, des quatuors et des chœurs pour voix d'hommes. En 1843 il a fait exécuter à Vienne une messe de sa composition qui a obtenu l'approbation des connaisseurs.

BARTHEL (Jean-Chrétien), organiste de la cour à Altenbourg, naquit à Plauen le 19 avril 1776. Une réunion de circonstances heureuses favorisa le développement de ses dispositions pour la musique. Son père, qui aimait beaucoup cet art, lui fit prendre à l'âge de cinq ans des leçons de piano du célèbre organiste Rœsler. Deux années après il lui donna un maître de violon. Les progrès de l'enfant furent si rapides, qu'il excita l'admiration de Mozart, à l'âge de douze ans, dans un concerto de piano qu'il exécuta chez le cantor Doles, à Leipsick. Peu de temps après, il entra à l'école de Saint-Thomas de cette ville, et sous la direction de Hiller et de l'organiste Goerner il acquit un talent remarquable sur le violon et sur l'orgue. Il n'était âgé que de quatorze ans, lorsqu'on lui offrit une place d'organiste; à seize ans, il fut nommé directeur des concerts de la cour de Schœnebourg, sur la recommandation de Hiller. Quelque temps après, Barthel retourna à Leipsick pour continuer ses études; mais deux ans s'étaient à peine écoulés quand il fut nommé directeur de musique à Greitz. Ce fut dans cette ville qu'il commença à donner des preuves de son talent par ses compositions pour l'église et pour les concerts. Il se fit aussi admirer par son exécution savante sur l'orgue. Après avoir passé plusieurs années à Greitz, il entreprit, d'après les conseils de son ami Brand, un voyage musical en Allemagne. Dans les grandes villes où il se fit entendre, il donna une si haute idée de son talent, qu'on lui offrit la place d'organiste de la cour à Altenbourg, devenue vacante par la mort du célèbre Krebs, élève de Jean Sébastien Bach. Il prit possession de cette place en 1806, et ne l'a point quittée depuis lors. Barthel a beaucoup écrit pour l'église : on cite particulièrement une suite de cent quatre psaumes à quatre voix, une cantate pour le jour de Pâques, et une grande quantité de pièces d'orgue; mais aucune de ces productions n'a vu le jour. On n'a publié de sa composition qu'un recueil de dix-huit danses pour le piano, sous le titre de *Flore musicale* (Musikalische Flora), et douze valses pour le même instrument, Leipsick, Kollmann. Barthel est mort le 10 juin 1831.

BARTHÉLEMON (F.-Hippolyte), compositeur et violoniste, appelé par les Anglais *Bartleman*, est né à Bordeaux en 1731. En 1766 il alla à Londres où il fit représenter son opéra de *Pélopidas*, qui eut un si grand succès, que Garrick alla trouver l'auteur sur-le-champ et lui proposa de travailler pour son théâtre ; mais, craignant qu'il ne pût composer sur des paroles anglaises, il prit une plume et se mit à écrire des vers pour un air, afin que Barthélemon s'y exerçât. Celui-ci regardait par-dessus l'épaule de Garrick, et écrivait en même temps la musique de l'air. Le grand acteur s'étant levé, remit le papier à Barthélemon, en lui disant : *Tenez, monsieur, voici mes paroles;* à quoi le musicien répondit : *Tenez, monsieur, voilà ma musique*. Une telle facilité causa l'admiration de Garrick, qui proposa à Barthélemon de composer la musique de la farce intitulée : *A peep behind the curtain* (le jour passe à travers les rideaux), et qui promit de faire sa fortune; mais, loin de tenir sa parole, il refusa même de lui payer la somme dont ils étaient convenus, quoique la pièce eût eu 108 représentations. En 1768, Barthélemon fit un voyage à Paris et y donna, le 28 décembre, la pastorale intitulée *Le Fleuve Scamandre*, dont les paroles étaient de Renout. Puis il retourna à Londres. En 1770, Barthélemon devint chef d'orchestre du Wauxhall. Pendant les quatre années suivantes, il fit représenter *le Jugement de Pâris; la Ceinture enchantée*, et (en 1774) *the Maid of the Oaks* (La fille des Chênes); mais, dégoûté par les tracasseries que lui faisaient éprouver les directeurs de spectacles, il prit le parti

de voyager en Allemagne et en Italie, où son talent comme violoniste lui procura des succès. La reine de Naples, à qui son jeu avait plu, lui donna une lettre pour sa sœur, Marie-Antoinette; il eut l'honneur de la remettre lui-même à Versailles; mais il ne resta pas longtemps en France. Un engagement avantageux lui fut offert pour Dublin, et il s'y rendit en 1784 avec sa femme, cantatrice fort habile qu'il avait épousée en Italie. Il est mort à Londres en 1808. Outre ses opéras, il a publié : 1° *Concerti a violino principale*, Londres. — 2° *Six duos pour deux violons*, œuvre huitième, ibid. — 3° *Six quatuors pour deux violons, alto et basse*. — 4° *Petites leçons pour le piano*., ibid. —5° *Préludes pour l'orgue*, op. 11, ibid. — 6° *Trois leçons pour le piano, dans le style des plus grands maîtres*, ibid. — 7° *Une leçon dans le style de Sterkel*, ibid.; 1800. — 8° *Duos pour deux violons*, ibid.; 1800.

BARTHÉLEMY (Jean-Jacques), abbé, grand trésorier de Saint Martin de Tours, secrétaire général des Suisses et Grisons, etc., naquit à Cassis, près Aubagne, le 20 janvier 1716. Après avoir fait de brillantes études, dans lesquelles il apprit presque en même temps le latin, le grec, l'hébreu, le syriaque, le chaldéen, l'arabe, les mathématiques, l'astronomie, etc., il se rendit à Paris en 1744, où il se livra à l'étude de la numismatique par les conseils de Gros de Boze, alors garde du cabinet des médailles. En 1747, Barthélemy fut nommé à l'Académie des inscriptions, en remplacement de Burette, mort dans la même année. Nommé successivement membre de la société royale de Londres et de celles des Antiquaires de la même ville, il parvint en 1753 à la place de garde du cabinet des antiques, vacante par la mort de Boze. Ayant fait un voyage en Italie pour des recherches relatives à sa place, il fit à Rome la connaissance du duc de Choiseul, alors ambassadeur de France, qui conçut pour lui l'amitié la plus vive, et qui, parvenu au ministère, s'occupa constamment du soin de sa fortune. L'Académie française le reçut dans son sein en 1789; mais la fortune qui, jusqu'alors, lui avait été favorable, l'accabla bientôt de revers. Privé de vingt-cinq mille livres de rentes par la révolution, il fut réduit au plus étroit nécessaire, et mourut accablé d'infirmités le 30 avril 1795, âgé de soixante dix-neuf ans. Il a publié : *Entretiens sur l'état de la musique grecque vers le milieu du quatrième siècle de l'ère vulgaire*, Paris 1777, in 8°. Cet opuscule, écrit avec élégance, et contenant des notions assez exactes sur la musique grecque à l'époque que l'auteur a choisie, est extrait de son grand ouvrage intitulé : *Voyage du Jeune Anacharsis en Grèce*, et y a été refondu dans toutes les éditions qu'on a faites de ce livre. Sur la foi d'une mauvaise compilation intitulée *Bibliographie musicale de la France*, Lichtenthal a attribué à Barthélemy un livre qui a pour titre *La Cantatrice grammairienne, etc.*; jamais le savant académicien n'a songé à une production de cette espèce. (Voyez l'article suivant.)

BARTHÉLEMY (L'abbé Louis), né à Grenoble, vers 1750, quitta de bonne heure sa ville natale et se fixa à Paris. On a de lui quelques ouvrages médiocres, au nombre desquels se trouve celui qui a pour titre : *La cantatrice grammairienne, ou l'art d'apprendre l'orthographe française sans le secours d'aucun maître, par le moyen des chansons*. Genève et Lyon, 1787, in-8°.

BARTHÉLEMY (Pierre), littérateur, né à Boulogne-sur-mer, est connu par plusieurs ouvrages au nombre desquels on remarque : *Le Rideau levé, ou conspiration flagrante contre l'Opéra*. Boulogne, Griset jeune, 1829, in-8°, de 16 pages.

BARTHEZ (Paul-Joseph), célèbre physiologiste, professeur honoraire de la faculté de médecine de Montpellier, médecin consultant de Napoléon Bonaparte, membre de la Légion d'honneur et associé de l'Institut, naquit à Montpellier le 11 décembre 1734. Il fit ses études à Narbonne, où résidait son père, ingénieur du Languedoc, puis à Toulouse, et fut reçu en 1753 docteur en médecine à la faculté de Montpellier. Il mourut à Paris, d'une fièvre maligne, le 13 octobre 1806. On ne parlera point ici de ses travaux sur la médecine, qui n'ont aucun rapport avec l'objet de ce dictionnaire, mais d'un ouvrage posthume publié par les soins de M. Barthez de Marmorières, son frère, intitulé : *Traité du beau*; Paris, 1807, in-8°. On y trouve un chapitre très-curieux intitulé : *Nouvelles recherches sur la déclamation théâtrale des anciens Grecs et Romains*. Voy. le *Magas. encyclopédique*, sixième année, t. V, p. 209.

BARTHOLDY (Salomon), d'une famille israélite de Berlin, a publié dans la Gazette musicale de cette ville (an 1805, n° 5) un article intitulé : *Ueber den Volksgesang der Sicilianer* (Sur le chant populaire des Siciliens).

BARTHOLIN (Gaspard), fils de Thomas Bartholin, médecin du roi de Danemark, naquit à Copenhague, en 1654, et mourut vers 1705. Il fut aussi docteur en médecine et professeur d'anatomie. On a de lui beaucoup d'ouvrages au nombre desquels se trouve un traité *De Tibiis*

Veterum, et earum usu, libri tres; Rome, 1677, in-8°, fig. Ce livre, que l'auteur composa à l'âge de vingt-deux ans, est rempli d'érudition, mais entièrement dépourvu de critique, et à peu près inutile pour l'histoire de l'art. Il y en a une seconde édition, Amsterdam, Wetstein, 1679, in-12; Graevius l'a aussi inséré dans le tome 6 de son *Thesaur. antiq. roman.*, p. 1157.

BARTHOLIN (Jean-Frédéric), professeur de mathématiques et assesseur du consistoire, à Copenhague, naquit dans cette ville le 27 novembre 1665. Après avoir fini ses études, il voyagea en Hollande, en Angleterre, en France et en Italie. De retour dans sa patrie, il prit possession des places dont il est parlé ci-dessus, et se livra à des travaux littéraires. Il mourut le 30 mai 1708. Parmi les ouvrages de sa composition qui ont été imprimés après sa mort, on remarque : *Dissertatio de Saule per musicam curato*. Copenhague, 1745.

BARTHOLINI (Oriondo), ou plutôt *Bartolini*, compositeur né à Sienne, vers la fin du seizième siècle, est indiqué, par le catalogue de Pastorff (Munich, 1653), comme auteur des ouvrages suivants : 1° *Messe concertate a* 5-9 *voci*. — 2° *Motetti a* 1, 2, 3-8 *voci, con basso continuo*. — 3° *Canzonette ed arie alla romana, a* 3 *voci*, tous imprimés à Venise. On trouve quelques motets de Bartholini dans les collections publiées à Anvers, chez Phalèse.

BARTHOLOMÆUS DE GLANTVILLE, descendait de la famille des comtes de Suffolk, et fut moine franciscain. Il écrivit, vers 1366, un traité *De proprietatibus rerum*, qui fut traduit en français par un moine nommé Jean Corbichon, dans l'année 1372, et en anglais par Jean Trevisa, vicaire de la paroisse de Berkeley, en 1398. Hawkins s'est trompé lorsqu'il a dit (*History of the science and practice of Music*, t. II, p. 123) qu'il paraît que l'original a été publié à Harlem, en 1485. Le livre imprimé dans cette ville, en 1485, par Jacques Bellaert, est une traduction hollandaise. La plus ancienne édition connue du texte latin de Bartholomé, avec une date certaine, est celle qui a été imprimée en 1480 (in-fol. gothique), par Nicolas Pistoris de Bensheym (ou plutôt Bensheim, ville du duché de Hesse-Darmstadt) et Marc Reinhardt, de Strasbourg, sans nom de ville (1). Dans ce livre *de la propriété des choses*, Bartholomé traite d'une manière assez étendue de la trompette, de la flûte, du chalumeau, de la sambuque, de la symphonie, des timbales, de la cithare, du psaltérion, de la lyre, des cymbales, du sistre et des cloches. Hawkins a consulté cet ouvrage pour son histoire de la musique, et a cité de longs passages de l'ancienne traduction anglaise (t. II, p. 279 à 288).

(1) On peut consulter le *Manuel du Libraire*, de M. Brunet, pour les diverses éditions du texte original, et des traductions (tome 2 de la troisième édition, pages 160 et 161, et tome 2 du supplément du même ouvrage, p. 93 et 94).

BARTHOLOMÆUS (Jean-Chrétien), littérateur qui vivait vers la fin du dix-septième siècle, a publié une dissertation qui a pour titre : *Surdus de sono judicans*. Iéna, 1690, in-4°. D'après une note que je trouve dans les papiers de Perne, il paraît qu'il s'agit dans cet ouvrage d'une expérience renouvelée de nos jours pour rendre sensibles aux sourds les vibrations des sons par le moyen d'un conducteur métallique appuyé sur la poitrine.

BARTHOLOMEI (Le comte), de la famille des comtes Galilei, compositeur italien, vécut vers le milieu du seizième siècle. On a de lui une collection de motets qui a pour titre : *Motetta quinque vocibus suavissime sonantia. Venetia, app. Ant. Gardane*, 1547, in-4° obl.

BARTHOLOMEI (Ange-Michel). Voyez BARTOLOMI.

BARTL (François-Conrad), docteur en philosophie, et professeur de mathématiques transcendantes au Lycée normal d'Olmutz, naquit le 14 juin 1750 à Weyperth, en Bohême. Après avoir enseigné à Vienne, à Prague et à Brünn, il se fixa définitivement à Olmütz en 1800. Il y mourut le 28 octobre 1813. Auteur de plusieurs ouvrages estimés concernant les mathématiques pures et appliquées, il cultivait aussi la musique avec succès et passait pour un virtuose sur l'harmonica. Il publia d'abord une notice sur cet instrument, sous ce titre : *Nachricht von der Harmonica*, Prague, 1796, brochure in-8°. Plus tard il s'occupa du perfectionnement de cet instrument, et y ajouta un clavier avec un système de leviers à frottement qui faisaient l'office des doigts. Bartl a donné la description de son invention dans un écrit intitulé : *Abhandlung von der Tasten-Harmonika* (Dissertation sur l'Harmonica à clavier). Brünn, Leop. Haller, 1798, gr. in-4° de 75 pages avec 5 planches.

BARTLEMAN (Jean), chanteur célèbre en Angleterre, était doué d'une très-belle voix de basse. Il fut élève du D. Cooke et enfant de chœur à l'abbaye de Westminster. Ce fut aux anciens concerts d'Hannover-square qu'il fit sa réputation. Postérieurement, il devint copropriétaire et l'un des directeurs de cet établissement. Il est mort en 1820.

BARTLETT (Jean), musicien anglais qui vivait au commencement du dix-septième siècle, a publié un recueil de sa composition intitulé : *A*

Book of ayres with a triplicitie of musicke, where of the first part is for the lute or orpharion, and the viole da gamba and 4 parts to sing. The second is for trebles to sing to the lute and viole. The third part is for the lute and voyce, and the viole da gamba (Livre d'airs avec un triple arrangement de musique, savoir : la première partie pour le luth ou orpharion, la basse de viole, et quatre parties de chant; la seconde, pour des voix de dessus, le luth et la viole; la troisième, pour le luth, les voix et la basse de viole); Londres, 1606, in-fol.

BARTOLI (Jean-Baptiste), compositeur italien du seizième siècle. Le catalogue de la Bibliothèque musicale du roi de Portugal indique sous ce nom : *Madrigali a cinque voci, lib.* 1; mais sans date ni nom de lieu.

BARTOLI (Daniel), savant jésuite, né à Ferrare en 1608, mort à Rome le 13 janvier 1685, a publié un livre très-curieux intitulé : *Del suono de' tremori armonici e dell' udito, trattati IV;* Rome, 1679, in-4°. La seconde édition est de Bologne, 1680, in-4°, et la troisième de Rome, 1681, in-4°. Il y examine les effets du son dans l'air et dans l'eau. Le chapitre 7 du second traité, qui traite *des salles parlantes*, est fort intéressant; il y décrit les salles de Mantoue et de Caprarola, qui excitent l'étonnement de toutes les personnes qui visitent ces lieux. La dissertation de Bartoli, dont on trouve un long détail dans la Littérature musicale de Forkel et dans la Bibliographie de la musique de Lichtenthal, est insérée dans le troisième volume des œuvres de cet auteur.

BARTOLI (Le P. Erasmo), né à Gaëte, dans le royaume de Naples, en 1606, était connu dans cette ville sous le nom du *P. Raimo*, nom qui, dans la terre de Labour, est la traduction vulgaire d'*Erasmo*. Bartoli était prêtre séculier depuis plus de trente ans, lorsqu'il entra dans la congrégation de l'Oratoire, à Naples, où il passa le reste de sa vie dans les exercices de piété et dans la culture de la musique. Il mourut de la peste, le 14 juillet 1656, à l'âge de cinquante ans. Les productions musicales de cet ecclésiastique, qui se conservent chez les *Filippini* (oratoriens), à Naples, sont celles-ci : 1° Plusieurs motets à 4 voix. — 2° D'autres motets à 4 chœurs. — 3° Des psaumes à 8 voix. — 4° Des cantates spirituelles. — 5° une messe à 10 voix. 6° Deux messes pastorales pour la fête de Noël. — 7° Les répons de la semaine sainte. — 8° Deux messes et deux vêpres complètes pour des fêtes solennelles. — 9° Plusieurs motets à 8 voix en deux chœurs. — 10° Des répons pour les principales fêtes de l'année.

BARTOLINI (Bartholomé), l'un des plus grands chanteurs du commencement du dix huitième siècle, naquit à Faenza, vers 1685. Il fut élève de Pistocchi et de Bernacchi. L'époque la plus brillante de sa vie fut depuis 1720 jusqu'à 1730. Il était alors au service de l'électeur de Bavière.

BARTOLINI (Vincent), habile sopraniste, brilla au théâtre de Cassel en 1792.

BARTOLOCCI (Jules), religieux de l'ordre de Saint-Bernard, et professeur de langue hébraïque au collége de la Sapienza à Rome, naquit, en 1613, à Célano dans l'Abruzze. Après avoir été attaché à la bibliothèque du Vatican, en qualité d'orientaliste, il devint abbé de son ordre et mourut d'apoplexie, le 1er novembre 1687. Dans sa *Bibliothèque Rabbinique*, Rome, 1675, 4 vol. in-folio, on trouve : 1° *De Psalmorum libro, Psalmis et musicis instrumentis*, part. II, p. 184. — 2° *De Hebræorum musica, brevis dissertat.*, part. IV, p. 427. Ces deux dissertations ont été insérées dans le *Thesaur. antiquitat. sacrarum* d'Ugolini, t. XXXII, p. 457 et suiv. On trouve aussi dans le même volume, p. 679, *Excerpta ex bibliotheca Rabbinica Julii Bartholocci de voce Sela*. Il y a peu d'utilité à tirer de tout cela.

BARTOLOMEI (Antoine), dit *Maurice*, premier violon et directeur de l'orchestre de la ville et du théâtre de Parme, naquit en cette ville en 1760. Il commença ses études très-jeune, à Turin, dans l'école de *Pugnani*, et les termina à Parme, sous la direction de *Morigi*. Les Italiens lui accordent beaucoup de talent. On connaît de lui des solos pour son instrument, qui sont restés en manuscrit. Il vivait encore en 1815.

BARTOLOMI (Ange-Michel), théorbiste italien, se fixa à Paris vers le milieu du dix-septième siècle, ainsi qu'on le voit par l'avertissement d'un ouvrage qu'il a publié sous ce titre : *Table pour apprendre à toucher parfaitement le théorbe*. Paris, Ballard, 1669, in-4° obl. Bartolomi fut attaché au service du prince de Condé vers 1660.

BARTOLOMEO (Baptiste), voyez Batista De Vieumis.

BARTOLOMIO (Barbarino), compositeur, né à Fabriano, dans l'État de l'Église, fut surnommé *il Pesarino*, vraisemblablement à cause d'un séjour prolongé dans la ville de *Pesaro*. Il fut éditeur de deux recueils de madrigaux de divers auteurs, parmi lesquels on en trouve plusieurs de sa composition. Ces recueils ont pour titres : *Il primo et il secondo libro de' madrigali di diversi autori; Venetia, Amadori*, 1607, in-4°.

BARTOLUS (Abraham), magister à Allen-

bourg, né à Benten en Misnie, est auteur d'un ouvrage intitulé : *Musica mathematica das ist das Fundament der Allerliebstein Kunst der Musica* (La musique mathématique qui est le fondement du tout-aimable art de la musique). Altenbourg, 1608, in-4° obl. de 174 p. Le titre indiqué par Forkel et par Lichtenthal : *Beschreibung der Instruments Magadis oder Monochords* (Description du Magadis ou Monochorde) n'est que celui d'un second frontispice ajouté à l'ouvrage avec la date de 1614.

BARTSCH (François-Xavier), claveciniste à l'orchestre du théâtre national, à Vienne, vers 1797, a mis en musique les opéras dont voici les titres : 1° *Victor und Heloise* (Victor et Héloïse). — 2° *Das Hexengericht* (Le jugement du Soreler).

BARUCH (N.), pianiste établi à Vienne, s'est fait connaître par les productions dont les titres suivent : 1° *Variations et polonaise* (en *ré*) *sur un thème original*. Vienne, Diabelli. — 2° *Valses brillantes pour le piano*, œuvre 2°; Vienne, Cappi. — 3° *Introduction et variations sur la polonaise favorite d'Oginski*, œuvre 3°; Vienne, Mechetti. — 4° Variations sur un air favori de *La Famille Suisse*, op. 4; Vienne, Diabelli. — 5° Rondo Scherzando, op. 5; Vienne, Mechetti. — 6° Variations et Polonaise, *en ré*; Vienne, Diabelli. — 7° *Heures du soir*, douze fantaisies mignonnes, op. 8; Milan, Ricordi.

BARUZZI (M.), professeur de musique à Milan, a publié quelques compositions pour divers instruments, parmi lesquelles on remarque : 1° Variations pour la flûte sur *Deh! cari, venite*, avec deux violons, alto et basse, Milan, Ricordi. — 2° *Divertimento per il piano-forte ad uso di grand valz*; ibid — 3° *Fantasia con variazioni sopra la cavatina del Crociato*. Op. 8 ibid. — 4° *La Tyrolienne de Guillaume Tell*, variée; ibid. — 5° Introduction et variations sur le chœur *O Figli d'Eroi*, de *La Donna del Lago*, op. 17; ibid.

BARYPHONUS (Henri), dont le nom allemand était *Grobstimm* (1), naquit à Wernigorod, vers 1584, et fut musicien de ville à Quedlinbourg : on n'a point d'autres renseignements sur ce savant, qui a publié plusieurs ouvrages relatifs à la musique. Ces ouvrages sont : 1° *Pleiades musicæ quæ in certas sectiones distributæ præcipuas quæstiones musicas discutiunt, et omnia quæ ad theoriam pertinent, etc.*; Halberstadt, 1615, in-8° de 86 pages. La deuxième édition de ce livre a paru à Leipsick, en 1630, avec des augmentations. Lipenius (*Biblioth. philos.*, p. 975) indique une édition qui aurait été publiée à Copenhague, en 1615; je pense que cette édition est supposée. Les pléiades de musique de Baryphonus sont sept divisions, dont chacune renferme sept questions sur sept objets, tels que sept dissonances, sept consonnances, etc. On comprend que ces nombres sont arbitraires et que l'auteur les a établis pour justifier le titre qu'il avait choisi. On peut voir dans le *Lexique* de Walther, dans la *Littérature musicale* de Forkel, et dans la *Bibliographie de la musique*, par Lichtenthal, le sommaire de tout l'ouvrage. — 2° *Isagoge musica*, Magdebourg, 1609. Forkel, copié par Lichtenthal, présume que ce livre, est le même que celui qui est indiqué par Draudius dans sa Bibliothèque classique (p. 1609) sous ce titre . *Ars canendi, aphorismis succinctis descripta et notis philosophicis, mathematicis, physicis et historicis illustrata*, Leipsick, 1630, in-4° : en sorte que celui-ci n'en serait que la deuxième édition. Baryphonus avait composé beaucoup d'autres ouvrages dont la publication aurait pu être utile à cause du choix de leurs sujets, mais qui malheureusement paraissent avoir été perdus. Prætorius en a donné le catalogue tel qu'il est ici, dans son *Syntagma musicum* (t. III, p. 227): 1° *Exercitationes harmonicæ, quibus omnia tam ad theoriam quam ad praxin musicam necessaria per aphorismos, theoremata et problemata nervose et dilucide expediuntur*; 2° *Diatribe de musica Artusia, ex tabulis Joan. Mariæ Artusii collecta, latine reddita, exemplis illustrata et publici juris, in usum et gratiam Germanicorum italicam linguam non callentium facta*. Cette traduction latine du traité du contrepoint en tableaux de Jean Artusi est le moins regrettable de tous les travaux de Baryphonus, parce que nous avons l'original. — 3° *Dissertatio de modis musicis e veterum et recentiorum tam Græcorum quam Latinorum et Italorum monumentis excerpta, et in lucem edita in gratiam philologorum et musices amantium*. Cet ouvrage aurait pu être d'un grand intérêt s'il eût été exécuté suivant le plan indiqué au titre. — 4° *Isagoge musico-theorica, ex fundamento mathematico corum ratione et sensu judicium proportione et monochordo exercentibus producto in gratiam Petri Conradi* φιλομούσου. Peut-être cet ouvrage est-il celui qui a été publié à Magdebourg en 1609. — 5° *Logistica musica, in qua usus proportionum*

(1) *Grobstimm*, en allemand, signifie *grosse voix*. Suivant les idées pédantesques de son temps, Baryphonus ne manqua pas de traduire son nom en grec. βαρύφωνος de βαρύς, grave, et de φωνή, voix, avec une terminaison latine.

in addendis, subtrahendis, copulandis, comparandis, æquiparandis intervallis synoptice ob oculos ponitur. — 6° *Isagoge musica Euclidis, cum notis.* Prætorius ne dit pas si cette traduction latine du traité de musique attribué à Euclide était la version publiée à Venise, en 1497, par George Valla, ou si c'était celle du jésuite Possevin, ou enfin si Baryphonus en avait fait une nouvelle. — 7° *Arithmologia harmonica, in qua στχίοις tam numerorum harmonicorum primorum et radicalium, quam inter se compositorum et secundariorum et tetrariorum tabellares in constituendis intervallis simplicibus, compositis, prohibitis, diminutis et superfluis ob oculos ponuntur.* — 8° *Consonantiarum progressiones, quæ ad quosvis animi affectus exprimendas accomodatæ, etc.* — 9° *Progymnasma melopoeticum in παιδείαν et προπαιδείαν tributum.* — 10° *Catalogus musicorum tam priscorum quam recentium.* — 11° *Historia veterum instrumentorum musicorum e sacris litteris, græcis et latinis monumentis, atque philosophorum, philologorum, musicorum et historicorum scriptis collecta, et publici juris facta.* — 12° *Exercitationes IV de musica vocali; de musica instrumentali; de musica inventoribus; de musica usu.* — 13° *Monochordi in diatonico, chromatico et enharmonico genere descriptio.* — 14° *Spicilegium musicum, in quo quæstiones musicorum præcipuæ per theoremata et problemata succincte et nervose discutiuntur.*

BASADONNA (Jean), ténor très-distingué de la bonne école, a été un des derniers chanteurs dramatiques qui conservèrent les traditions de l'ancien art du chant en Italie. Il naquit à Naples en 1806, y fit de bonnes études musicales dès son enfance, puis devint élève de Nozzari pour le chant. Le début de sa carrière théâtrale se fit à Venise, en 1828, et à Vérone dans la même année; mais il ne se fit remarquer qu'à Naples, en 1830. Il y chanta de nouveau en 1832 et 1833, fut engagé à Modène et à Vienne en 1834; à Gênes, au carnaval de la même année, puis à Lucques, Milan, Palerme, Rome, où déjà il avait chanté en 1833; à Trieste, à Turin, Padoue, Venise, et partout obtint des applaudissements mérités. Pendant les années 1838 à 1844, il se partagea entre Naples et Vienne, où les amateurs de la plus haute distinction le recherchaient comme professeur de chant. Je le trouvai à Naples en 1841: il chantait alors au théâtre Saint-Charles, et luttait par son talent contre une maladie dont sa voix était attaquée. Il se persuadait que le mal ne serait que passager et qu'il retrouverait bientôt ses succès d'autrefois. J'essayai de le détromper, et lui proposai de renoncer au théâtre pour accepter la place de professeur de chant au conservatoire de Bruxelles, avec un traitement de 6,000 francs; mais je ne pus triompher de ses illusions. En 1845 il accepta un engagement pour un théâtre italien qu'on essayait d'organiser dans la capitale de la Belgique: il y chanta *Otello*; mais il n'était plus que l'ombre de lui-même. Il comprit alors que tout était fini pour lui dans la carrière du théâtre: il vint me voir, et me demanda de réaliser les propositions que je lui avais faites à Naples; mais la place que je lui avais offerte n'était plus vacante alors: j'eus le regret de ne pouvoir accepter ses services. Il retourna à Vienne, et s'y fixa en qualité de professeur de chant; mais trois ans après, la révolution dont l'Autriche fut le théâtre et les événements qui agitèrent la population de Vienne déterminèrent Basadonna à s'éloigner de cette ville. Des propositions lui furent faites pour *Rio-Janeiro*; l'inquiétude que lui donnait la situation de l'Europe à cette époque le décida à les accepter. Sa nouvelle situation lui parut d'abord agréable; mais, atteint de la fièvre jaune, il succomba aux suites de cette affreuse maladie, dans le mois de juin 1850. Basadonna n'était pas seulement un chanteur de grand mérite; il avait de l'esprit, de l'instruction, et sa conversation avait beaucoup d'agrément.

BASANIER (Martin), mathématicien et musicien, qui vivait à Paris vers la fin du seizième siècle, a fait imprimer un livre intitulé: *Plusieurs beaux secrets touchant la théorie et pratique de la musique.* Paris, 1584. Cet ouvrage est de la plus grande rareté.

BASCH (Sigismond), professeur de philosophie, né à Juliusbourg, dans la Silésie, le 3 septembre 1700, mourut le 2 avril 1771. Il fut successivement co-inspecteur à Christianstadt, en 1730, archidiacre, membre du consistoire, premier prédicateur de la cour et surintendant général à Hildburghausen, en 1732, puis occupa les mêmes places à Weimar, en 1756, et y joignit les fonctions d'inspecteur du gymnase. On a de lui un livre de chorals et la préface du livre intitulé: *Von der Sprache des Herzens im Singen* (Le langage du cœur dans le chant), imprimé en 1754.

BASEGGIO (Lorenzo), né à Venise, a composé la musique de *Equivoci del caso*, Venise, 1712; et *Laomedonte*, Venise, 1715.

BASEVI (A.), docteur en médecine à Florence; écrivain philosophe et amateur de musique, est auteur de deux opéras, dont le premier, *Romilda ed Azzelino*, fut joué sans suc-

cès au théâtre Alfieri, le 11 août 1840; l'autre, *Enrico Odoardo*, fut représenté au théâtre de la Pergola, dans l'été de 1847, et eut trois représentations. M. Basevi a fondé à Florence un journal de musique intitulé *l'Armonia*, dont il est le rédacteur principal. Appréciateur impartial des ouvrages du compositeur Verdi, il a publié un livre où sont exposées ses opinions et ses idées à ce sujet, sous le titre de *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*; Florence, 1859, 1 vol. in-12.

BASILI (D.-Francesco), né à Pérouse, vers le milieu du dix-septième siècle, fut maître de chapelle de l'église neuve de cette ville. En 1796, il écrivit pour l'académie des *Unissoni* un drame qui fut exécuté sous le titre de *Santa Cecilia Vergine*, et peu de temps après un oratorio intitulé : *I Martiri*.

BASILI ou **BASILY** (D.-André), compositeur de l'école romaine, fut maître de chapelle de l'église de Lorette, vers le milieu du dix-huitième siècle, et mourut en 1775. Il a beaucoup écrit pour l'église. Je possède huit messes à quatre voix de ce maître, en manuscrit, et deux à huit voix. Dans la bibliothèque musicale de l'abbé Santini, à Rome, on trouve des motets à trois, quatre et cinq voix de Basili, un *Salve Regina*, en deux canons doubles; deux *Christus factus est*, à quatre; un *Miserere* à huit, et un autre à douze. Ce maître a fait graver sur cuivre un ouvrage composé pour ses élèves, sous ce titre : *Musica universale armonico-pratica;* Venise, Alessandri, in-fol. (s. d.). Cet ouvrage consiste en vingt-quatre exercices majeurs et mineurs pour le clavecin. Chaque exercice est composé d'une basse chiffrée pour l'accompagnement, d'une fugue et d'une sonate. Les basses (*partimenti*) et les fugues ont du mérite, quoiqu'on y remarque de la sécheresse; mais les sonates sont de pauvres compositions dépourvues d'idées. J'ai attribué par erreur, dans la première édition de cette Biographie, à André Basily le *Miserere* à 8 voix avec un verset à seize publié chez Breitkopf et Haertel, à Leipsick, et chez Ricordi, à Milan : cette œuvre appartient à son fils (Voyez la notice suivante).

BASILI (François), ou Basily, fils du précédent, est né à Lorette, au mois de février 1766. Ayant perdu son père à l'âge de neuf ans, il fut conduit à Rome, et se livra à des études de musique qu'il termina sous la direction de Jannaconi, savant compositeur de l'école romaine. Jeune encore, il obtint une place de maître de chapelle à Foligno : ce fut alors qu'il commença à écrire pour le théâtre. Son premier ouvrage en ce genre fut la cantate d'*Ariana e Teseo*. Il n'était âgé que de vingt-deux ans lorsqu'il donna à Milan, en 1788, *La Bella incognita*, qui plut beaucoup aux habitants de cette ville. Cet ouvrage fut suivi de *La Locandiera*, farce qu'on représenta avec succès à Rome; puis Basily écrivit pour Florence les opéras d'*Achille nell' assedio di Troja*, représenté au théâtre de la Pergola, dans le carnaval de 1798, et de *il Ritorno d'Ulysse* au même théâtre, dans l'automne de 1799. A Venise, il fit représenter *Antigona*, qui fut bien accueillie. Quelque temps après, il quitta Foligno pour la place de maître de chapelle de Macerata. C'est vers ce temps qu'il écrivit pour le théâtre S. Mosè de Venise l'opéra bouffe intitulé *Conviene adattarsi*, dont le succès fut brillant, et *l'Unione mal pensata*, farce qui fut moins heureuse au théâtre San Benedetto. *Lo Stravagante e il Dissipatore*, écrit pour les deux bouffes célèbres Rafanelli et Bassi, et représenté au printemps de 1802, n'eut pas le succès que semblait promettre le talent de ces deux artistes et le mérite du compositeur. Quelque temps après, Basily se maria avec une dame riche de Macerata, dont il eut un fils et cinq filles. Sa nouvelle fortune lui fit quitter la profession de la musique, et cet art ne fut plus pour lui qu'un délassement. Des chagrins domestiques l'ayant ensuite obligé de se séparer de sa femme, il dut rentrer dans sa première carrière, et la place de maître de chapelle de la Santa Casa, de Lorette, qu'avait occupée son père, étant devenue vacante, il l'accepta. Son retour à la musique fut signalé par deux opéras, *l'Ira d'Achille*, écrit pour la *Malanotte* et représenté au carnaval de 1817, et *l'Orfana egiziana*, qui furent applaudis avec chaleur à Venise. *Isaura e Ricciardo*, qui fut joué à Rome peu de temps après, n'obtint que trois représentations. Appelé à Milan dans l'année 1818, Basily y fit représenter, le 27 janvier, un opéra dont le poëme était de Romani, et qui avait pour titre : *gl' Illenesi*. Le 21 août suivant il donna aussi au théâtre de la Scala, *il Califfo e la Schiava*, poésie du même auteur. Enfin, dans le carême de 1824, Basily donna au théâtre Saint-Charles, à Naples, l'oratorio dramatique *Il Sansone*, dont les rôles principaux étaient écrits pour Nozzari et Lablache. Basily a écrit aussi beaucoup d'œuvres de musique d'église, parmi lesquels on remarque une messe de *Requiem*, avec orchestre, qui a été exécutée dans l'église des Douze-Apôtres, à Rome, pour les obsèques de Jannaconi, le 23 mars 1816. En 1827, Basily a été nommé censeur du conservatoire impérial de musique de Milan. Après avoir occupé cette place pendant dix ans, il fut appelé à Rome par le chapitre de Saint-Pierre du Vatican, pour succéder à Fiora-

vanti, en qualité de maître de chapelle de cette église. Il prit possession de cet emploi au mois d'août 1837, et l'occupa jusqu'à sa mort, qui arriva le 25 mars 1850, à l'âge de quatre-vingt-trois ans. Au mois d'août 1841, j'avais vu cet artiste remarquable à Rome, et avais éprouvé un sentiment pénible de l'isolement où il vivait dans un âge avancé, découragé qu'il était de ne pouvoir faire la restauration de la bonne musique d'église, en l'absence de moyens d'exécution suffisants. Ce qu'il me dit alors de l'ignorance des musiciens de cette chapelle était quelque chose d'inouï pour moi; elle était telle, que, disait-il, il ne pouvait leur faire entreprendre l'étude de ses propres ouvrages, et qu'il était obligé de leur faire chanter les choses qu'ils avaient dans la mémoire. L'abbé Santini, qui m'accompagnait dans la première visite que je fis à Basily, confirma ces faits par son témoignage. Si les musiciens de la chapelle de Saint-Pierre du Vatican n'étaient pas arrivés à ce degré d'inhabileté, ce grand artiste, bien qu'âgé de soixante-quatorze ans alors, aurait été capable encore d'y faire renaître les beaux jours de l'art; car, malgré la goutte qui paralysait en partie ses doigts, il voulut improviser pour moi sur un vieux piano placé dans sa chambre, et je fus frappé de la jeunesse de ses idées, de son excellent sentiment d'harmonie, et du feu qu'il mettait dans son exécution. Lorsque je le quittai, il me dit qu'il voulait écrire une symphonie qu'il désirait que je fisse exécuter par l'orchestre du conservatoire de Bruxelles. Quelques mois après, je reçus en effet le manuscrit original de cette œuvre, que je conserve précieusement : L'ouvrage, dans le style de Haydn, fut répété plusieurs fois, et produisit un très-bon effet. On a gravé quelques-unes de ses compositions parmi lesquelles on remarque : 1° Une fugue pour le piano; Milan, Ricordi. — 2° Une sonate pour le même instrument, ibid. 3° Deux fugues, idem, ibid. — 4° *Ave Maria a tre voci e piano forte*, Leipsick, Breitkopf et Haertel. — 5° *Kyrie a quattro breve, coll' accomp. di piano*, ib. — 6° *Offertoire à quatre voix et orgue*, ibid. — 7° *Miserere ad otto voci concertati con repieni ed un versetto a sedici reali*; Milan, Ricordi, Leipsick, Breitkopf et Haertel.— 8° *Confitebor... Salmo CX a quattro voci con grande orchestra*; Milan, Ricordi. — 9° *Invitatorio del Mattutino per la Natività di N. S., a quattro voci concertate coll' organo*; ibid. — 10° *Responsori del mattutino per la Natività di N. S. a 4 voci coll' organo*; ibid. — 11° *Magnificat, a otto voci con l'organo*; ibid. — 12° *La Salutazione angelica, ossia l'Ave Maria, a quattro voci coll' organo*; ibid. — 13° *Motetto ossia offertorio, per voce di basso con accomp. d'organo*; ibid. — 14° *Aurea luce, inno ad otto voci coll' organo*; ibid. — 15° Quatre fugues à quatre mains pour le piano; ibid. — 16° Thème et variations pour le piano; ibid. — 17° Ouverture de l'opéra *gli Illinesi*; idem, ibid. — 18° Idem de *l'Ira d'Achille*; idem, ibid. — 19° Idem de *Sansone*, idem, ibid. — 20° Première Symphonie à grand orchestre, dédiée à Rossini; ibid. — 21° Solféges pour basse, composés pour les élèves du conservatoire de Milan; en trois livres; ibid. — 22° Quelques airs et duos des opéras *Antigone*, *il Califfo e la Schiava*, *gl' Illenesi*, *lo Stravagante ed il Dissipatore*, et *Sansone*; ibid. Les œuvres de musique d'église laissés en manuscrit par Basily, et dont les originaux ont été trouvés chez lui après sa mort, sont en nombre immense; en voici l'indication abrégée : Messes. 1° *Kyrie et Gloria* brefs (en *sol* mineur) à quatre voix et orgue. — 2° *Idem* concertés à quatre voix et orgue (en *si* bémol), divisés en dix morceaux. — 3° *Idem* à quatre voix concertés et orgue (en *sol* mineur), divisée en onze morceaux. — 4° *Idem* en pastorale à quatre voix et orgue (en *fa* mineur), divisés en dix morceaux. — 5° *Idem* à quatre voix et orgue ou orchestre (en *ut* mineur), divisés en douze morceaux. — 6° *Idem* à quatre voix et orgue (en *ré* mineur), divisés en douze morceaux. — 7° *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus et Agnus Dei*, à quatre voix et orgue (en *ut*). — 8° *Kyrie et Gloria* à quatre voix et orgue (en *ré* mineur), divisés en onze morceaux. — 9° *Kyrie et Gloria* à huit voix, orgue et grand orchestre (en *mi* bémol), divisés en neuf morceaux. — 10° *Kyrie et Gloria* brefs, avec le *Credo*, le *Sanctus* et *l'Agnus Dei* à quatre voix et orgue (en *ré* majeur), en un seul morceau chacun. — 11° *Kyrie et Gloria* solennels à quatre voix et orgue (en *sol*), divisés en dix morceaux. — 12° *Idem* à quatre voix et orgue (en *ré* mineur), divisés en dix morceaux. — 13° *Idem* à huit voix et grand orchestre (*mi* bémol), divisés en dix morceaux. Très-belle composition. — 14° *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus et Agnus Dei* à trois voix (deux ténors et basse) avec orgue *ad libitum* (en *la* mineur). — 15° *Kyrie et Gloria* brefs à quatre voix et orgue (en *sol*), en un seul morceau. — 16° *Kyrie et Gloria* à huit voix, en deux chœurs, orgue et orchestre (en *mi* mineur), divisés en dix morceaux. — 17° *Kyrie et Gloria* à quatre voix et orgue (en *ré* mineur), divisés en dix morceaux. — 18° *Kyrie et Gloria* à quatre voix et orgue (en *mi* bémol) divisés en douze morceaux. — 19° *Idem* à quatre voix concertées et orchestre (en *sol*).

— 20° Grande messe de *Requiem* à quatre voix et grand orchestre (en *fa* mineur). Très-bel ouvrage. — 21° Messe de *Requiem* pour des couvents de religieuses, à trois voix (deux soprani et contralto) avec orgue (en *la* mineur). — GRADUELS : Six graduels à quatre voix et orgue (en *si* bémol, en *fa*, en *ré*, en *ut*, en *mi* bémol). — Six graduels pour diverses voix de solo, avec orgue ou orchestre. — SÉQUENCES : 1° *Victimæ Paschali* à quatre voix concertées et orgue (en *si* bémol). — 2° Deux *Veni Creator* à quatre voix et orgue (tous deux en *si* bémol). — 3° *Si quæris beneficia* à quatre voix et orchestre (en *si* bémol). — 4° *Si quæris miracula* à quatre voix et orgue (en *sol*). — 5° *Responsario* de saint François de Paule à deux ténors et basse avec orchestre (en *si* bémol). — 6° *Tota Pulchra* pour deux soprani et contralto avec orgue, pour des couvents de religieuses. — CREDO : 1° *Credo* à quatre voix, orgue et orchestre (en *fa*). — 2° *Credo* à quatre voix, orgue et orchestre (en *ut*). — OFFERTOIRES : 1° Soixante offertoires pour différentes voix de solo et orgue. — 2° Treize *idem* à quatre voix et orgue. — 3° Un *idem* à cinq voix et orgue. — 4° Deux *idem* a six voix et orgue. — 5° Deux *idem* à huit voix et orgue. — MOTETS : 1° Un motet à huit voix et orgue. — 2° Quatre *idem* à quatre voix et orgue. — 3° Deux *idem* à trois soprani, contralto, ténor et orgue. — 4° Un *idem* à deux soprani, contralto et chœur de voix de femmes avec orgue. — 5° Un *idem* à deux soprani et orgue. — 6° Deux *idem* pour voix de basse et orchestre. — 7° Deux *idem* pour voix de soprano et orchestre. — INTROIT : Deux *Introit* à quatre voix et orgue. — ANTIENNES : 1° *Tu es Petrus* à huit voix et orgue. — 2° *Tu es Petrus* à quatre voix et orgue. — 3° *Mogi videntes stellam*, pour voix de basse et orgue. — VÊPRES : 1° *Domine ad adjuvendum* bref (en *ut*) à quatre voix, orgue et orchestre. — 2° *idem* (en *ré*) idem. — 3° Idem (en *ré* mineur), *idem*. — PSAUMES : 1° Trois *Dixit* à quatre voix et orgue (en *la*, en *si* bémol, en *sol*). — 2° Trois *Dixit* à quatre voix, orgue et orchestre (en *mi* bémol, en *ré* et en *si* bémol). — 3° Un *Dixit* à huit voix et orgue. — 4° Grand *Confitebor* à quatre voix de solo, chœur et grand orchestre. — 5° *Confitebor* bref à quatre voix, orgue et instruments. — 6° Deux *Beatus Vir* à huit voix et orgue. *Beatus Vir* pour soprano et chœur avec orgue. — 7° Trois *Laudate pueri* à quatre voix concertées et orgue (en *fa*, *si* bémol et *la*). — 8° *Laudate pueri* à huit voix et orgue. — 9° *Lætatus sum* à quatre voix et grand orchestre. — 10° *Laudate Dominum* à quatre voix, orgue et orchestre. — 11° *Lauda Jerusalem* bref à quatre voix, orgue et orchestre. — 12° Neuf psaumes brefs sur le plain-chant, et deux *Magnificat*, idem. — 13° *Benedictus Dominus Deus meus* à quatre voix et orgue. — 14° *In exitu*, en style dramatique pour exécuter dans des concerts spirituels, à quatre voix de chœur, solos, récitatifs avec grand orchestre. — MAGNIFICAT : 1° *Magnificat* bref à quatre voix concertées et orgue. — 2° deux *Magnificat* à quatre voix, orgue et orchestre (en *si* bémol, et en *fa*). — 3° *Magnificat* à huit voix et orgue. — 4° *Lauda anima mea Dominum* bref, à quatre voix et orgue. — 5° Les cinq Antiennes de Vêpres pour l'église Saint-Pierre à voix *solo* avec chœur et orgue. — HYMNES : 1° *Urbs beata Jerusalem* à 4 voix et orgue. — 2° *Aurea luce* à huit voix et orgue. — 3° *Iste confessor* à quatre voix et orchestre. — 4° *Jesu Redemptor omnium* à quatre voix et orgue. — 5° *En gratulemur hodie*, à quatre voix et orgue. — 6° *O Ludovice angelice*, pour voix de basse, chœur et orgue. — 7° Deux *Te Deum* à quatre voix et orchestre. — 8° *Ave Maris Stella* à quatre voix et orgue. — 9° *Ave Maris Stella* à quatre voix, orgue et orchestre. — 10° Sept *Tantum ergo* pour différentes voix *solo* avec orgue et diverses combinaisons d'instruments. — 11° *Tantum ergo* à cinq voix et orchestre. — 12° *Tantum ergo* à quatre voix et orchestre. — LITANIES : 1° Deux litanies de la Vierge à quatre voix, orgue et orchestre (en *la* majeur et en *si* mineur). — 2° Litanie intitulée : *Salus infirmorum*, à cinq voix de solo, chœur, orgue et orchestre. — 3° Litanie caractéristique tirée du thème en usage parmi les pèlerins qui visitent la Santa Casa de Lorette, à huit voix en deux chœurs, l'un de voix d'hommes, l'autre de voix de femmes, avec orgue et orchestre. — 4° Litanie des saints à quatre voix, orgue et orchestre. — 5° Litanie à quatre voix principales, quatre voix dites *de concerto*, et quatre voix *di pieno*, formant douze parties réelles avec orgue. Ouvrage que j'ai vu à Rome, et dont la facture est admirable. — 6° Litanies brèves à quatre voix et orgue. — ANTIENNES DE LA VIERGE : 1° Onze *Salve Regina* pour différentes voix de *solo*, avec orgue ou orchestre. — 2° Sept *Ave Regina Cœlorum*, pour différentes voix de *solo* et orgue. — 3° *Alma Redemptoris* pour ténor solo, chœur et orchestre. — 4° *Regina Cœli* pour basse, chœur, orgue et orchestre. — MUSIQUE A CAPELLA SANS ACCOMPAGNEMENT : 1° *Oroison de Jérémie* (Incipit Oratio) pour trois soprani, contralto et ténor. — 2° *Christus* à quatre voix (en *fa*). — 3° *Christus* à cinq voix soli (en *fa*). — 4° *Miserere* à huit avec

un verset à seize. C'est celui qui est publié. — 5° *Miserere* à quatre voix chorales. Ouvrage d'un grand effet. — 6° *Miserere* pour deux soprani et contralto avec orgue, pour les couvents de religieuses. Outre tous ces ouvrages, Basily a laissé beaucoup d'airs d'église séparés, avec orgue ou orchestre, trois quatuors pour deux violons, alto et violoncelle, et trois symphonies à grand orchestre.

BASILI ou **BASILY** (Basilio), fils du précédent, né à Macerata, en 1803, a débuté comme ténor au théâtre de Ferrare en 1826, et se fit entendre sur plusieurs autres scènes dans les années suivantes. Il se rendit ensuite au Brésil, où il chanta pendant plusieurs années; puis il se fixa à Madrid, en qualité de professeur de chant. En 1844, il y était entrepreneur de l'Opéra italien Deux ans après, il fit représenter un opéra de sa composition, en langue espagnole, sous ce titre : *El Diablo predicator*, qui eut quelque succès.

BASLER (Charles), professeur de musique à Oppenheim sur le Rhin, dans le duché de Darmstadt, n'est connu que par une méthode pratique pour étudier l'harmonie au moyen d'un tableau sphérique qui indique la position de tous les tons et les passages de l'un à l'autre, par la simple succession de l'accord parfait, de celui de septième et de ses dérivés; enfin, de l'accord de quinte et sixte. Des cartons découpés de diverses formes, dont la base est toujours appuyée sur l'accord parfait du ton primitif, donnent les solutions des problèmes de successions. L'ouvrage, qui renferme l'explication de la méthode, le tableau et les cartons mobiles, a pour titre : *Reisekarte für das Reich der Töne, oder bildliche Darstellung der Ton verwandtschaften* (Carte de voyage pour l'empire des tons, ou tableau figuré de la parenté des tons). Carlsruhe, Bielefeld, 1850, in-4° avec le tableau et les cartons. Une traduction anglaise, par M. G. French Flowers, organiste de l'église Saint-Jean, à Paddington, a paru en même temps que l'ouvrage original, sous ce titre : *Pictorical representation of the science of harmony and the relationship of cords*. Londres, 1850, gr. in-4°, très-élégamment imprimé et accompagné du tableau et des cartons découpés.

BASSANI (Jean), ou BASSANO, musicien au service de la *Serenissima Signoria* de Venise, et maître de musique du séminaire de Saint-Marc, vécut dans la seconde moitié du seizième siècle et au commencement du dix-septième. On a imprimé de sa composition : 1° *Concerti ecclesiastici a* 5, 6, 7, 8 e 12 *voci, libro* 1°; *Venezia, app Giac. Vincenti*, 1598, in-4°. — *Idem, libro* 2°; *ibid.*, 1599, in-4°. — 2° *Canzonette a* 4 *voci*; Venezia, 1587, in-4°. Bodenchatz a inséré un motet à huit voix, de la composition de Bassani, dans ses *Florilegii musici portensis*.

BASSANI (Jean-Baptiste), né à Padoue vers 1657, fut élève du père Castrovillari, cordelier. Après avoir été maître de chapelle de l'église cathédrale de Bologne pendant plusieurs années, il accepta, en 1685, la place de maître de chapelle à Ferrare. Il y fut membre de l'Académie *della Morte*, et mourut dans cette ville en 1716. L'Académie des Philharmoniques de Bologne l'avait admis dans son sein en 1677, et il en avait été prince en 1682. Ses compositions religieuses, dramatiques et instrumentales lui assurent une place distinguée parmi les plus habiles musiciens de son temps. Il fut aussi grand violoniste, et eut pour élève le fameux Corelli. Ses ouvrages furent publiés de 1680 à 1710; ils se composent de six opéras et de trente-un œuvres de musique religieuse et instrumentale. Voici les titres de ses opéras : *Falaride, tiranno d'Agrigente*, à Venise, en 1684; *Amorosa preda di Paride*, Bologne, 1684; *Alarico, re de' Goti*, Ferrare, 1585; *Ginevra, infanta di Scozzia*, Ferrare, 1690; *il Conte di Bachevitle*, Pistoie, 1696; *La Morte delusa*, Ferrare, 1696. Ses autres ouvrages sont : — 1° *Sonate da camera, cioè balletti, correnti, gighe e sarabande a violino e violone ovvero spinetta, con il secondo violino a beneplacito, opera prima*; Bologne, 1693. C'est une réimpression. — 2° *Ricercate, passagi e cadentie*; Venise, Gia. Vincenti et Ric. Amadino, 1685, in-fol. — 3° *L'Armonia delle Sirene, cantate amorose musicali a voce sola, op.* 2°; ibid., 1692, in-4° obl. *in partit.* — 4° *Cantate a voce sola, op.* 3°; Bologne, 1698, in-4° obl. — 5° *La Moralità armonica, cantate a due e tre voci, op.* 4°; *ib.*; 1700 in-4° obl. — 6° *Dodici sonate a due violini e basso*, op. 5°. Cet ouvrage est excellent; le style en est noble, pathétique, et la facture élégante et pure. — 7° *Affetti canori, cantate ed ariette, op.* 6°; Bologne, 1697, in-4° obl. *in partit.* — 8° *Eco armonica delle muse, cantate amorose a voce sola*, op. 7°; *ibid.*, 1694, in-4° obl. *in partit.* — 9° *Resi armonici in motetti a voci sola con violini, opera ottava*, in Venezia, Gia. Vincenti, 1691, in-4°. Des exemplaires de cette édition, dont a on changé le frontispice, portent l'indication d'Anvers, et la même date. C'est ce même ouvrage qui a été ensuite réimprimé sous ce titre : *Metri sacri armonici in motetti a voce sola con violini. op.* 8°; *ib.*, 1696, in-4°. — 10° *Armonici Entusiasmi di Davide, ovvero Salmi concertati à quattro voci, con violini e suoi ripieni, con altri salmi a due e tre voci e violini*; Venise, 1695 et 1698, in-4°. — 11° *Salmi di compieta*

a tre e quattro voci, con violini e ripieni, op. 10ª; ibid., 1691, in-4°. — 12° *Concerti sacri, motetti a una, due, tre e quattro voci con violini e senza*, op. 10ª, Bologne, 1697, in-4°. — 13° *Motetti a voce sola con violini*, op. 12ª; Venise, 1700, in-4°, *in partit.* — 14° *Armonie festive, o siano motetti sacri a voce sola, con violini*, op. 13ª; Bologne, 1696, in 4°. — 15° *Amorosi sentimenti di cantate a voce sola*, op. 14ª; Venise, 1696, in-4° obl. *in partit.* — 16° *Armoniche fantasie di contate amorose a voce sola*, op. 15ª; ibid., 1694, in-4° *in partit.* — 17° *La Musa armonica, cantate amorose musicali a voce sola*, op. 16ª; Bologne, 1695, in-4° obl. — 18° *La Sirena amorosa, cantate a voce sola con violini*, op. 17ª; Venise, 1699, in-4°. — 19° *Tre messe concertate a quattro e cinque voci, con violini e ripieni*, op. 18ª; Bologne, 1698, in 4°. — 20° *Languidezza amorosa, cantate a voce sola*, op. 19ª; ibid, 1698. — 21° *Messa per gli defunti a quattro voci con viole e ripieni*, op. 20ª, in-4°; ibid., 1698. — 22° *Salmi concertati a due, tre, quattro e cinque voci con violini e ripieni*, op. 21ª, in-4°; ibid., 1699. — 23° *Lagrime armoniche, ossia il Vespero de defunti, a quattro voci, con violini e ripieni*, op. 22ª; Venise, 1699, in-4°. — 24° *Le notti lugubri concertate ne' responsori dell' uffizio de' morti, a quattro voci con viole e ripieni*, op. 23ª; Venise, 1700, in-4° — 25° *Davide armonico espresso ne' salmi di mezzo, concertati a due e tre voci, con violini per tutto l'anno*, op. 24ª; Venise, 1700, in-4°. — 26° *Compietori correnti a quattro voci concertate, con violini e ripieni a beneplacito*, op. 25ª; Bologne, 1701, in-4°. — 27° *Antifone sacre a voce sola con violini per tutto l'anno, e due Tantum ergo*, op. 26ª; *ib.*, 1701, in-4°. — 28° *Motetti sacri a voce sola con violini*, op. 27ª; *ib.*, 1701, in-4°. — 29° *Cantate amorose a voce sola*, op. 28ª, in-4°, obl. *in partit*; Bologne, 1701. — 30° *Corona di fiori musicali, ossia XXIV arie a voce sola, con due violini*, op. 29ª; Bologne, 1702. — 31° *Cantate amorose a voce sola con violini*, op. 31ª; Bologne, 1705. — 32° *Messe concertate a quattro voci, violini e ripieni, con una Messa per i defonti* op. 32ª, Bologne, Silvani, 1710, in-4°. La bibliothèque impériale de Paris possède quatre messes à quatre et cinq voix, ainsi que des motets et des antiennes de cet auteur, le tout en manuscrit. On trouve aussi de Bassani, à la Bibliothèque royale de Berlin, en manuscrit : 1° *Messa canonica* 4 *vocum cum basso continuo.* — 2° Le motet à quatre voix *Jesu salus peccatorum.* — 3° *De profundis* à huit voix en deux chœurs. — 4° Le psaume *Beatus vir* à quatre voix en deux canons. — 5° Un recueil de messes à quatre voix concertantes, quatre voix de *ripieno* et six instruments.

BASSANI (JÉRÔME), élève de Lotti, chanteur distingué, compositeur dramatique et habile contrapuntiste, naquit à Venise, vers la fin du dix-septième siècle. Il a composé beaucoup de messes, de vêpres, de motets, et quelques opéras, parmi lesquels on remarque *Il Bertoldo*, représenté à Venise en 1718, et *l'Amor per forza*, dans la même ville, en 1721. Bassani a joui de la réputation d'un très-habile maître de chant.

BASSENGIUS, ou BASSENGE (Egide), né à Liége vers le milieu du seizième siècle, fut maître de chapelle de l'archiduc Mathias (*Ernest*, suivant l'histoire), qui fut élu roi de Pologne en concurrence avec Henri de Valois (plus tard roi de France sous le nom de Henri III). On connaît sous le nom de Bassenge l'ouvrage qui a pour titre : *Motectorum quinque, sex, octo vocum liber primus; Viennæ Austriæ, excudebat Leonhardus Formica*, 1591, petit in-4° obl.

BASSI (M.), secrétaire du prince de Condé, membre de la société des Amateurs fondée et dirigée par Gossec, a publié un pamphlet sur l'opéra italien que Léonard, coiffeur de la reine, avait essayé d'établir à Versailles, avant que ce spectacle, qu'on appelait alors *les Bouffons*, fût établi à Paris à la foire Saint-Germain. Cette brochure a pour titre : *Lettre adressée à la Société Olympique, à l'occasion de l'Opéra Bouffon italien établi à Versailles*; Paris, novembre 1787, 24 pages (*Voy.* le *Mercure de France*, 1787, n° 51).

BASSI (LOUIS), chanteur distingué, naquit à Pesaro en 1766. Fils d'artistes dramatiques, il accompagna ses parents à Sinigaglia, et y reçut des leçons de musique et de chant de Pietro Morandi, élève du P. Martini. Ses progrès furent si rapides, qu'à l'âge de treize ans il chantait déjà des rôles de femme dans les opéras bouffons et s'y faisait applaudir. Le désir de perfectionner son talent lui fit abandonner la maison paternelle lorsqu'il eut atteint sa dix-septième année, et dès lors il prit la résolution de pourvoir à son existence. Arrivé à Florence, il y trouva un protecteur dans le chanteur Pierre Laschi, dont il reçut de bonnes leçons, et qui le fit débuter au théâtre de la Pergola. Ce même Laschi lui donna une lettre de recommandation pour Dominique Guardasoni, entrepreneur du théâtre italien de Prague, qui l'admit dans sa troupe chantante, et Bassi commença à chanter dans cette ville, au mois d'octobre 1784, n'ayant pas

encore dix-neuf ans. En peu de temps il devint l'idole des amateurs qui fréquentaient habituellement ce théâtre. Il brilla particulièrement dans *il re Teodoro*, dans le *Barbier de Séville*, de Paisiello, et dans la *Cosa rara*, de Martini. Ce fut pour lui que Mozart écrivit le rôle de *Don Juan*, et celui du comte *Almaviva* dans les *Nozze di Figaro*. Pendant que l'illustre compositeur dirigeait les répétitions de son immortel *Don Juan*, on rapporte que Bassi lui demanda plusieurs fois qu'il lui fît un air pour remplacer le rondo *fin' che dal vino*, qu'il ne croyait pas susceptible d'effet. Mozart, certain de ne s'être pas trompé dans la composition de ce morceau, se contentait de répondre au chanteur : *Attendez la représentation : si le rondo n'est pas applaudi, je vous en écrirai un autre.* Ce qu'il avait prévu arriva : non-seulement l'air fut goûté, mais on le fit recommencer. Le *Don Juan* et les *Nozze di Figaro* achevèrent la réputation de Bassi en Allemagne, et pendant plus de vingt ans, son talent fit les délices de la haute société de la Bohême. La situation politique de l'Allemagne fit fermer le théâtre italien de Prague en 1806. Bassi avait alors quarante ans. Inconnu dans sa patrie, il était trop tard pour qu'il y retournât comme chanteur, et la modicité de ses appointements au théâtre de Prague ne lui avait pas permis de faire d'économies. Dans cette situation il trouva une ressource inattendue chez le prince de Lobkowitz, grand amateur des arts, qui le prit à son service. Pendant quelques années, Bassi trouva une existence agréable chez ce noble seigneur, passant les étés dans une terre magnifique, et les hivers à Vienne, où il excita l'enthousiasme en 1808, dans le *Barbier de Séville* de Paisiello. Cette situation se prolongea jusqu'en 1814 ; mais alors des économies considérables ayant été faites dans la maison du prince de Lobkowitz, dont la grande fortune était obérée, Bassi reçut sa démission. Il retourna alors à Prague, où il se lia d'amitié avec quelques artistes distingués. Dans l'automne de 1815, il reçut une invitation pour donner quelques représentations au théâtre de Dresde ; mais sa voix avait perdu beaucoup de son timbre et de sa sûreté dans les intonations : l'effet qu'il produisit ne répondit pas à ce qu'on attendait de lui. Cependant la direction du théâtre traita avec lui pour une année. Avant que ce terme fût expiré Bassi fut nommé régisseur du théâtre italien, avec 800 écus de traitement. Il conserva cet emploi jusqu'à sa mort, qui arriva le 13 septembre 1825. Les avantages qui distinguèrent cet artiste furent une belle et noble figure, une taille élevée et bien proportionnée, une voix dont le timbre était égal dans toute son étendue et dont l'émission était naturelle, enfin une rare intelligence de la scène.

BASSI (Nicolas), excellent bouffe chantant, et l'un des derniers qui ont possédé la tradition de l'ancienne école, naquit à Naples en 1767. Après avoir fait de brillants débuts à Venise, en 1791, il chanta à Milan l'année suivante, et y fut si bien accueilli, qu'il fut rappelé dans cette ville en 1793, 1794, 1808, 1810, 1816 et 1820.

Il se trouvait à Paris en 1808, et chanta avec beaucoup de succès dans *il Marco Antonio*, de Pavesi. Il est mort à Vicence, le 3 décembre 1825. Plusieurs recueils d'ariettes italiennes ont été publiés à Vienne, à Paris et à Milan, sous le nom de *Bassi* : ces morceaux ont été composés par le chanteur qui est l'objet de cet article.

Un autre artiste de ce nom (*Vincent* Bassi) brilla aussi comme basse chantante sur les théâtres d'Italie, depuis 1827 jusqu'en 1842.

BASSI (Caroline), cantatrice napolitaine, née vers 1780, obtint de brillants succès, qu'elle devait à la beauté, au volume extraordinaire de sa voix, à la justesse exquise de ses intonations, et à la pureté de sa mise de voix et de sa vocalisation. Elle débuta à Naples en 1798 ; puis elle chanta à Venise, à Gênes et dans quelques autres villes de l'Italie, recueillant partout les témoignages d'admiration. Au carnaval de 1820, elle joua à Milan au théâtre de la Scala, dans l'opéra de *Bianca e Faliero*, que Rossini écrivit pour elle et pour Mme Camporesi ; mais alors elle avait beaucoup perdu de l'éclat et de la flexibilité de sa voix. Peu de temps après elle se retira du théâtre.

Il y a eu dans le même temps une autre cantatrice nommée Caroline Bassi, qui chantait au théâtre Re de Milan, en 1813, et au théâtre Carcano, en 1814. On l'appelait *la Milanaise* pour la distinguer de la Napolitaine. Elle était née en effet à Milan.

BASSIRON (Philippe), contrapuntiste du quinzième siècle, dont *Ottaviano Petrucci* de Fossombrone a inséré des messes dans sa précieuse collection intitulée : *Missæ diversorum auctorum*, Venise, 1508, in-4°. Dans le quatrième livre des *motetti* imprimé à Venise, par le même Petrucci, on trouve un *Inviolata* de Bassiron.

BASTARDELLA (la). *Voy.* Agujari.

BASTERIS (Cajetan-Pompée), chanteur célèbre, né à Bologne, fut au service du roi de Sardaigne, depuis 1730 jusqu'en 1740.

BASTIAANS (J.-G.), habile organiste et compositeur, né à Deventer, est fixé à Amsterdam. Le 10 mai 1837, il a donné un concert d'orgue à Leipsick. La société hollandaise pour

l'encouragement de la musique a fait imprimer, dans le recueil qu'elle publie, un motet et des pièces d'orgue de sa composition, en 1839 et 1844.

BASTIDE (Jean-François de), né à Marseille, le 15 mars 1724, est mort à Milan, le 4 juillet 1798. Il a publié des *Variétés historiques, littéraires, galantes*, Paris, 1774, deux part. in-8°. Dans la seconde partie on trouve une *Lettre sur les grandes écoles de musique*, où les styles de Lulli, de Pergolèse et de Händel sont analysés.

BASTINI (Vincent), compositeur italien, vivait vers le milieu de 16e siècle; il a fait imprimer : *Madrigali a sei voci*, op. 1a, Venise, 1567. Cette édition, qui est la seconde, a été corrigée par Claude Merulo.

BASTON (Josquin), compositeur flamand, vivait en 1556, époque où Guichardin écrivait sa *Description des Pays-Bas*. On l'a quelquefois confondu avec Josquin des Prés. Salblinger a placé quelques motets de Baston dans sa collection intitulée : *Concentus musicus octo, sex, quinque et quatuor vocum;* Augsbourg, 1545, in-4°. On trouve aussi de ses compositions dans ces recueils : 1° *Quatuor vocum musicæ modulationes numero XXVI ex optimis cantoribus diligenter selectæ prorsus novæ*, etc.; Antverpiæ, apud Guill. Vissenacum, 1542, petit in 4°. — 2° *Chansons à quatre parties, auxquelles sont contenues XXXI nouvelles chansons, convenables tant à la voix comme aux instruments;* livre 1er; imprimé à Anvers par Tylman Susato, etc., 1543, in-4° obl. — 3° *Le quatrième livre des chansons à quatre parties*, etc.; ibid., 1544. — 4° *Le Ve Livre idem* ; ibid. 1544. — 5° *Le VIIIe Livre*, etc.; ibid., 1545. — 6° *Le XIe livre*, etc., ibid., 1549. — 7° *Le XIIe livre*, etc., 1558. — 8° *Le XIIIe livre*, etc.; ibid. (sans date). — 9° *Chansons musicales à cinq parties*, Anvers, Tylman Susato (sans date), in-8°. — 10° *Cantionum sacrarum vulgo Motetta vocant 5 et 6 vocum, ex optimis quibusque musicis selectarum lib. I-VIII;* Lovanii, 1554-1557. — 11° *Liber VIII 5 et 8 vocum cantionum sacrarum vulgo Motetta vocant; Lovanii, apud Petrum Phalesium*, ann. 1561, in-4°.

BATAILLE (Gabriel), luthiste, qui vivait à Paris au commencement du dix-septième siècle, a publié des *Airs mis en tablature de luth, premier livre;* Paris, Ballard, 1608, in-4°. Le deuxième livre a paru en 1609; le troisième, en 1611, et le quatrième, en 1613. On trouve aussi des airs de Bataille, avec d'autres de Bailly, de Guedron, de Boesset, de Ballard et de Savorny, dans le recueil qui a pour titre : *Airs de cour de différents auteurs ;* Paris, Ballard, 1615, in-18. Il composa, en société avec Guedron, Maudnit et Bochet, le ballet dansé par Louis XIII, en 1617, le ballet sur la dernière victoire du roi en 1620, et plusieurs autres, qui furent exécutés dans les appartements du Louvre. Bataille eut le titre de luthiste de la chambre de la reine.

BATEN (Henri), nommé aussi par quelques écrivains *Henricus de Malinis*, parce qu'il était né à Malines, vivait vers la fin du treizième siècle, comme il paraît par la lettre qu'il écrivit à *Guy* de Hainaut, trésorier de la cathédrale de Liége, qui fut élu évêque d'Utrecht en 1301. Baten fut docteur en théologie et chancelier de l'université de Paris, et ensuite chanoine et chantre de la cathédrale de Liége. On a de lui *Speculum Divinorum et Naturalium quorondam*, Mss. qui était avant la révolution française chez les chanoines réguliers de Saint-Martin à Louvain, et à l'abbaye de *Tongerloo*. Cet ouvrage est divisé en dix livres; l'auteur y traite de la musique et des principales questions de la philosophie de son temps.

BATES (Jean), musicien et bon organiste anglais, naquit en 1746 à Halifax, dans le duché d'York. En 1784 il fut chargé de la direction des oratorios exécutés à Westminster, à l'anniversaire de la mort de Händel, et il continua ce service pendant plusieurs années. Ce fut lui qui organisa aussi le concert de musique ancienne, en 1776, et il le dirigea jusqu'en 1793. Comme compositeur, Bates est connu par un opéra intitulé *Pharnaces*, et par les opérettes suivants : 1° *Theatrical Candidates.* — *Flora, or Iob in the Well.* — *Lady's Frolic.* Il a écril aussi plusieurs œuvres de musique vocale et instrumentale, dont on n'a publié que *six sonates pour le piano;* Londres, Clementi. Bates est mort le 8 juin 1799, avec le titre de directeur de l'hôpital de Greenwich.

BATES (Sara), femme du précédent, cantatrice excellente, connue en 1784 sous le nom de Miss Harrop, fut élève de Sacchini. Elle étudia aussi avec son mari le style de Händel; elle chantait fort bien les ouvrages de ce maître. On vantait beaucoup sa prononciation, qu'on comparait à celle de Garrick. Le docteur Burney dit que sa voix était pure et étendue, sa vocalisation brillante, et qu'elle joignait à ces avantages beaucoup d'expression dramatique. On a gravé son portrait, d'après *Angelica Kauffmann*.

BATESON (Thomas), organiste de l'église cathédrale de Chester, en 1600, fut nommé, en 1618, organiste et maître des enfants de chœur de la Trinité à Dublin. Vers le même temps il prit ses degrés de bachelier en musique à l'uni-

versité de la même ville. Il a publié, en 1614, un recueil de madrigaux sous ce titre : *English madrigals for three, four, five and six voices.*

BATHE (Guillaume), d'une famille ancienne et considérée en Irlande, naquit à Dublin, en 1564. Il commença ses études dans cette ville et les acheva à Oxford. A l'âge de trente ans, il abjura le protestantisme dans lequel il était né, quitta son pays, et se fit jésuite en Flandre, vers 1596. Après avoir voyagé quelque temps en Italie et en Espagne, il fut nommé directeur du séminaire irlandais de Salamanque, et mourut à Madrid, le 17 juin 1614. Dans sa jeunesse il publia : *A briefe introduction to the true art of musicke, wherein are set downe exact and easie rules for such as seeke but to know the trueth, with arguments and their solutions, for such as seeke also to know the reason of the trueth : which rules be meanes whereby any by his owne industrie may shortly, easily, and regularly attaine to all such things as to his arte doe belong, etc.; by W. Bathe, student at Oxenford* (Courte introduction aux vrais principes de la musique, etc.) Londres, 1584, in-4°; une seconde édition de cet ouvrage a paru sous ce titre : *A briefe introduction to the skill of song, concerning the practice* (Courte introduction à l'art du chant, etc.); Londres, sans date. Thomas Este, à qui l'on doit cette édition, y a fait des corrections et des changements. Bathe s'est fait connaître aussi comme écrivain ascétique, et de plus a publié, sur le plan de Comenius, un *Janua Linguarum* (Salamanque, 1611, in-4°) qui est fort estimé.

BATHIOLI (François), ou plutôt Batioli, guitariste italien fixé à Vienne, y a fait imprimer plusieurs ouvrages de sa composition, parmi lesquels on remarque : 1° Concert-polonais pour guitare avec quatuor, œuvre troisième; Vienne, Diabelli. — 2° Douze valses pour une ou deux guitares, œuvre quatrième; ib. — 3° Grandes variations sur l'air allemand *An Alexis send' ich dich*, pour flûte et guitare, op. 5; ibid. — 4° Pot pourri pour guitare, flûte et alto, op. 6; ibid. — 5° Rondo de chasse, op. 7; ibid. — 6° Une méthode de guitare avec une introduction sur le chant, publiée en allemand sous ce titre : *Guitarschule nebst einer kurzen Anleitung zum singen;* ibid. Une espèce d'abrégé de cet ouvrage a été publié chez le même éditeur en allemand, français et italien. Il paraît que M. Barthioli s'est retiré à Venise vers 1830.

BATI (Luc), fut maître de chapelle de l'église de Saint-Laurent, à Florence, dans les dernières années du seizième siècle. On ne connaît rien de ses ouvrages, mais on sait qu'il composa la musique de la mascarade qui parcourut les rues de Florence le 26 février 1595. Cette mascarade avait pour sujet les flammes de l'amour (*Le Fiamme di amore*). Dix huit couples à cheval étaient accompagnés chacun de quatre estaffiers, ce qui faisait un nombre de cent huit masques, non compris les chanteurs et les instrumentistes, qui étaient sur un char. M. Adrien de Lafage a tiré ces renseignements d'un manuscrit du commencement du dix-septième siècle à la Bibliothèque Magliabechiana de Florence (*Voy. Gazzetta musicale di Milano*, annu VI, n° 22.)

BATISTA DE VIELMIS (Bartolomeo de), organiste vénitien du quinzième siècle, succéda à *Bernardo di Stefanium Murer*, comme organiste de la chapelle ducale de Saint-Marc, le 12 octobre 1459, et conserva cette place jusqu'au mois d'août 1490, qui fut vraisemblablement l'époque de sa mort. On ne connaît jusqu'à ce jour (1859) aucune composition de cet artiste.

BATISTIN (Jean-Baptiste Struck et non Stuck), Allemand d'origine, né à Florence, connu sous le nom de *Batistin*, fut ordinaire de la musique du duc d'Orléans et de l'Opéra, et mourut à Paris le 9 décembre 1755. Il fut, avec Labbé, le premier qui joua du violoncelle à l'Opéra. Louis XIV lui accorda une pension pour le fixer en France; il en obtint une autre de 500 francs, le 15 décembre 1718, sur le produit des représentations et des bals de l'Opéra, pour en jouir pendant tout le temps où il demeurerait à Paris. Il a fait représenter à l'Opéra : *Méléagre* (1709). — *Manto la fée* (1711). — *Polidore* (1720). Ses autres ouvrages, ballets ou opéras, ont été écrits pour la cour, et n'ont pas été représentés à Paris; ce sont : *L'Amour vengé.— Céphale.— Thétis, ou la Naissance d'Achille. — Neptune et Amymone — Proserpine. — Diane.— Flore.— Héraclite et Démocrite.— Philomèle. —Ariane. — Les Fêtes Bolonaises. — Lérida. — Mars jaloux.—Le Sommeil de l'Amour — Les Troubles de l'Amour.* On a aussi quatre livres de cantates de sa composition, publiés en 1706, 1708, 1711 et 1714, ainsi qu'un recueil d'airs nouveaux; Paris, Ballard, 1709, petit in-8° obl.

BATKA (Laurent), père de plusieurs musiciens avantageusement connus en Allemagne, possédait lui-même des connaissances peu communes en musique. Il naquit à Lischau, en Bohême, en 1705, fut nommé directeur de musique à plusieurs églises de Prague, et mourut dans cette ville en 1759. Il a laissé cinq fils, dont la plupart vivaient encore en 1800. (*Voy.* ci-dessous.)

BATKA (Wenceslas), musicien de chambre de l'évêque de Breslau, à Johannisberg, né à

Prague le 14 octobre 1747, était un excellent ténor et jouait fort bien du basson. On a de lui des concertos pour cet instrument qui sont restés en manuscrit.

BATKA (Martin), virtuose sur le violon, succéda à son père dans sa place de directeur de musique. Il est mort à Prague en 1779. Il a laissé en manuscrit plusieurs concertos et des études pour le violon.

BATKA (Michel), excellent violoniste, né le 29 septembre 1755, vivait encore à Prague en 1800 On ne connaît rien de sa composition.

BATKA (Antoine), habile chanteur, né le 21 novembre 1759, devint musicien de chambre de l'évêque de Breslau, et vivait encore en 1800. Sa voix était une basse du plus beau timbre.

BATKA (Jean), fils de Michel, né à Prague vers 1791, est un pianiste distingué, qui s'est fixé à Pesth, en Hongrie. On connaît sous son nom : 1° Rondino pour le piano sur un motif de Spohr, Pesth, Miller. — 2° Six variations pour piano et violoncelle sur l'air allemand : *Wir winden dir*; ibid. — 3° Des recueils de danses hongroises, de valses et de quadrilles; ib. — 4° La marche nationale hongroise pour le piano; ibid. — des pièces d'orgue; Vienne, Witzend; un *Libera me Domine*, à quatre voix et orgue ; Vienne, Diabelli. — Un *Graduel* pour deux soprani et basse, avec violoncelle solo et orgue; Vienne, Witzend. — Et quelques *Lieder* ou chansons allemandes.

BATON (Henri), connu sous le nom de *Bâton l'aîné*, né à Paris, vers 1710, eut vers le milieu du dix-huitième siècle la réputation d'un virtuose sur la musette, qui était en vogue à cette époque chez les Français. Il a fait graver à Paris trois livres de sonates et deux livres de duos pour cet instrument.

BATON (Charles), frère du précédent surnommé *le Jeune*, virtuose, autant qu'on peut l'être, sur l'instrument appelé *vielle*, en donnait des leçons à Paris, vers le milieu du dix-huitième siècle Il prit la défense de l'ancienne musique française contre les attaques de J.-J. Rousseau, dans une brochure de trente-six pages, intitulée : *Examen de la lettre de M. Rousseau sur la musique françoise*, Paris, 1754, in-8°. C'est une des meilleures pièces qu'on ait publiées dans cette controverse : elle eut deux éditions en peu de temps; la première, publiée en 1753, est anonyme. Bâton a donné aussi un *mémoire sur la Vielle* dans le Mercure de France, octobre 1757, p. 143. Ses compositions pour la vielle sont : 1° Suites pour deux vielles, musettes, etc., op. 1; Paris, 1733, in-fol. — 2° Pièces pour la vielle, op. 2. — 3° Amusements d'une heure, duos pour deux vielles, op. 4, in-fol., sans date. Bâton est mort en 1758. Il s'était occupé longtemps de perfectionnements qu'il voulait introduire dans la construction de la vielle. On voit dans le Mercure de France (sept. 1750, p. 153), qu'il avait augmenté l'étendue de son clavier et qu'il y avait ajouté les notes *fa* dièse, *la* et *la* bémol graves, qui ne se trouvaient pas dans les anciennes vielles. Deux ans après il inventa une autre vielle qui avait l'étendue de la flûte et sur laquelle on pouvait imiter le coup de langue de cet instrument et le coup d'archet du violon (*Voy.* Merc. de France, juin 1752, p. 161). C'est de cet instrument qu'il a donné l'analyse dans le Mercure de 1757. Son mémoire a pour titre : *Mémoire sur la vielle en* D-la-ré, *dans lequel on rend compte des raisons qui ont engagé à la faire, et dont l'extrait a été présenté à la reine.*

BATRACHUS (Jean). Sous ce nom, J.-C. Heuning a mentionné, dans sa *Bibliotheca seu notitia librorum rariorum* (Kilionæ, 1766, in-8°, part. 1, p. 211), un livre sous ce titre : *Opusculum rerum musicalium totam ejus negotii rationem explicans*; Argentorati, 1536. Or, ce titre est celui du livre de Frosch, mais dénaturé (*Voyez* Frosch), et avec une date fausse; car ce livre porte 1535 et non 1536. En cherchant ce qui a pu conduire Heuning à changer le nom de l'auteur de l'ouvrage, j'ai trouvé que *Batrachus* est le nom latin d'un poisson marin qui se nomme *Frosch* en allemand. Le nom latinisé *Froschius*, qui se trouve au frontispice du livre, n'avait pas satisfait l'érudition de ce pédant. Que de sottises ont faites les savants!

BATTA (Alexandre), violoncelliste, fils d'un professeur de solfége au conservatoire royal de Bruxelles, est né à Maestricht le 9 juillet 1816. Élève de son père pour les éléments de la musique, il étudia d'abord le violon, sur lequel il faisait peu de progrès; mais après que sa famille se fut établie à Bruxelles, et lorsqu'il eut entendu le violoncelliste Platel, il sentit que le violoncelle était l'instrument auquel il était destiné. A force de sollicitations il obtint de son père la permission de renoncer au violon, et d'entrer au conservatoire, où il reçut des leçons du virtuose qui l'avait charmé. Après plusieurs années d'études sans la direction de cet excellent maître, Batta obtint le premier prix de son instrument au concours de 1834, en partage avec Demunck. En 1835 il sortit du conservatoire et se rendit à Paris, où les succès de salon qu'il obtint tout d'abord le décidèrent à se fixer. A cette époque, Rubini brillait encore au théâtre de la rue Favart et jouissait de toute la faveur du public, autant par ses défauts que par ses qualités incontestables. Le plus remarquable de ces défauts

était une formule d'opposition du *forté* et du *piano* qui se reproduisait incessamment, quel que fût d'ailleurs le caractère de la phrase. Ce moyen de séduction ne manquait jamais son effet sur les *dilettanti*: Batta comprit qu'il pouvait l'appliquer au violoncelle, dont le diapason et le timbre ont de l'analogie avec la voix de ténor. Il ne s'était pas trompé sur le résultat que pouvait avoir cette application pour sa fortune et sa renommée ; car, en l'entendant chanter ainsi sur sa basse, les femmes du monde se passionnèrent pour son talent, quelques-unes même, dit-on, pour sa personne. Quoi qu'il en soit, il devint l'instrumentiste à la mode. Mais tout n'est pas bénéfice pour l'art dans les moyens faciles. En rétrécissant son mécanisme aux proportions d'une mélodie renfermée dans une étendue restreinte, et toujours phrasée de la même manière, Batta perdit la puissance d'exécution ; le son, l'archet, le mécanisme de la main gauche, tout s'en ressentit. C'est dommage, car son sentiment de musique était naturellement bon; il avait reçu de Platel les principes d'une belle et large manière avant qu'il allât à Paris; enfin, il avait un talent remarquable par la précision et le sentiment dans la musique classique du quatuor et du quintette. Au surplus, il n'a vraisemblablement pas de regret de sa métamorphose; car les succès ne lui ont pas manqué. Partout, à Paris, en Belgique, en Hollande, dans les départements de la France, en Suisse, en Allemagne, à Pétersbourg, ses concerts ont attiré la foule; les journaux lui ont prodigué des éloges sous toutes les formes, il est décoré de plusieurs ordres, et les éditeurs publient sa musique. Ce n'est pas tout ce qu'un artiste peut désirer; mais on ne peut tout avoir.

On a gravé de cet artiste : 1° Trois nocturnes pour violoncelle et piano, avec Osborne; Paris, Schonenberger. — 2° Grand duo de piano et violon sur *Lucrèce Borgia*, avec Edouard Wolff; Paris, Mayaud. — 3° Fantaisie pour violoncelle et piano sur *Lucia de Lammermoor*; ibid. — 4° Romance de l'*Elisire d'amore*; *idem*, ibid. — 5° Romance de *Richard Cœur de Lion*; idem, ibid. — 6° Andante pour violoncelle et piano; ibid. — 7° Mélodie de *Lucrèce Borgia*; idem, ibid. — 8° *La Viennoise*, grande valse; idem, ibid. — 9° *Souvenirs*; idem, ibid. — 10° *Airs Béarnais*, chant des Montagnes; idem, ibid. — 11° Fantaisie et adagio de la cavatine de la *Sonnanbula*; idem. — 12° Réminiscences de la *Juive*, fantaisie, idem; Paris, Brandus. — 13° *Souvenir de Dom Sébastien*, élégie pour violoncelle et piano, op. 48; Paris, Escudier. — 14° Six *Lieder* de Schubert, idem, en deux suites; Paris, Messonnier. — 15° Grande fantaisie sur des thèmes originaux de Bériot; idem, ibid. — 16° Sérénade de Hartog, *idem*; Paris, Richault, etc., etc.

Deux frères de Batta se sont aussi fait connaître dans la musique. Le premier, *Laurent*, né à Maestricht, le 30 décembre 1817, a fait ses études de piano au conservatoire de Bruxelles et y a obtenu le premier prix en 1836. Pendant quelques années il a vécu à Paris et a voyagé avec Alexandre, pour donner des concerts. En 1848 il s'est fixé à Nancy comme professeur de piano.

Le plus jeune des trois frères, *Joseph*, né à Maestricht, le 24 avril 1820, a fait également ses études au conservatoire de Bruxelles, comme violoniste et comme compositeur. En 1845 il a obtenu le second prix au grand concours de composition musicale institué par le gouvernement belge. L'année suivante il s'est fixé à Paris et y a été attaché comme violoniste au théâtre de l'Opéra-Comique. Il a en portefeuille des cantates, des ouvertures, des symphonies, etc.

BATTALUS ou **BATALUS**, joueur de flûte qui a joui d'une grande célébrité dans l'ancienne Grèce, naquit à Éphèse, et vécut vers l'an 408 avant J.-C. Sa mollesse devint proverbiale : Aristophane en avait fait le sujet d'une comédie satirique qui n'est pas parvenue jusqu'à nous.

BATTANCHON (Félix), violoncelliste distingué, né à Paris le 9 avril 1814, est ancien élève de Vaslin et de Norblin, au Conservatoire. Il a été attaché à l'orchestre de l'Opéra de cette ville depuis 1840. M. Battanchon s'est fait connaître avantageusement dans les concerts de cette capitale pendant plusieurs années, et a eu de brillants succès en parcourant les départements de la France, particulièrement la Bretagne. Un instrument appelé *baryton* par son inventeur, et qui tient le milieu entre l'alto et le violoncelle, a été joué à Paris par M. Battanchon, avec un talent remarquable, dans les années 1846 et 1847. On a imprimé de cet artiste : 1° *Trois études en double corde pour violoncelle*, op. 1; Paris, Richault. — 2° *Airs bretons*, pour violoncelle et piano ; *ibid.* — 3° Deux mélodies pour violoncelle et piano, op. 3; Leipsick, Hofmeister. — 4° 24 études pour violoncelle adoptées pour l'enseignement du Conservatoire de Paris, op. 4.

BATTEN (Adrien), organiste et vicaire du chœur de Saint-Paul, à Londres, exerça ces emplois sous les règnes de Charles Ier et de Charles II, c'est-à-dire de 1640 à 1680. C'était un bon harmoniste de l'ancienne école. Plusieurs de ses antiennes ont été insérées dans la collection de Barnard.

BATTEUX (Charles), chanoine honoraire

de Reims, et l'un des plus savants hommes de France dans le dix-huitième siècle, naquit le 7 mai 1715 à Allend'huy, près de Reims. En 1730 il vint à Paris, où il enseigna les humanités et la rhétorique aux collèges de Lisieux et de Navarre, puis la philosophie grecque et latine au collège royal. Il fut admis à l'Académie des inscriptions en 1754, et à l'Académie française en 1761. Il est mort d'une hydropisie de poitrine, le 14 juillet 1780. Au nombre de ses ouvrages on compte celui-ci : *Les beaux-arts réduits à un seul principe*, Paris, 1743, 1747 et 1755, in-12; livre qui a été réuni depuis à son *Cours de belles-lettres*, Paris, 1774, 3 vol. in-12. Le principe auquel l'abbé Batteux ramène les arts est l'imitation de la nature; principe fécond en apparence, mais vague et de peu d'utilité lorsqu'on vient à l'application, surtout en musique, de tous les arts le moins positif. Son objet n'est pas d'imiter, mais d'émouvoir. Malheur au compositeur qui en cherche le secret dans des déclamations académiques, au lieu de le trouver dans son âme ! Au reste, il est arrivé à l'abbé Batteux, comme à tous les savants qui ont écrit sur la musique, de prouver à chaque page qu'il n'en avait pas la plus légère notion. On a cependant beaucoup loué son ouvrage. Il y en a eu quatre traductions allemandes, parmi lesquelles on distingue celle de C.-G. Ramler et celle de J.-A. Schlegel (*voy.* ces articles). On trouve dans les essais de Marpurg, t. I, p. 273, 325, quelques pièces relatives au système de Batteux, par Gaspard Ruetz et Overbeck (*voy.* ces articles).

BATTIFERRI (Louis), compositeur italien, né au commencement du dix-septième siècle à Pascorbara, près de Bologne, fut maître de chapelle à l'église *Saint-Angelo in Vado*, dans cette ville. Il a publié différentes œuvres parmi lesquelles on remarque celles-ci : 1° *Missa e Salmi concertati a 3 voci con Motetti e Salve a 2 e 3 voci, op. II; Venezia, appr. Alessandro Vincenti*, 1642, in-4°. — 2° *Primo libro de Motetti a voce sola coll' organo, op. IV; Bologna per Giac. Monti*, 1669, in-4°. — 3° *Secondo libro de' Motetti a voce sola*, op. 5, *ibid.*, 1669, in-4°.

BATTIFERRO (S.-D.-Louis), maître de chapelle à l'église *dello Spirito Santo* de Ferrare, naquit à Urbino, vers la fin du dix-septième siècle. Il a publié de sa composition douze *Ricercati a cinque e sei soggetti*, Ferrare, 1719. Ces compositions sont très-estimables.

BATTISHILL (Jonathan), fils d'un procureur, naquit à Londres, au mois de mai 1738. Vers l'âge de neuf ans, on le plaça parmi les enfants de chœur de Saint-Paul; il y fit ses études musicales sous Savage, et devint un des plus habiles organistes de l'Angleterre. Après sa sortie de la maîtrise de Saint-Paul, il fut nommé claveciniste du théâtre de Covent-Garden, et organiste des églises de Saint-Clément, d'East-Chen, du Christ et de Newgate-Street. En 1764, il composa pour le théâtre de Drury-Lane un opéra intitulé *Alcmena*, qui ne fut pas bien accueilli du public, quoique la musique, dit le docteur Busby, en fût excellente. Cette pièce fut suivie de *The rites of Hecate* (Les mystères d'Hécate), drame. Vers le même temps, il se livra aussi à la composition de la musique d'église, et fit un grand nombre d'hymnes et d'antiennes à plusieurs voix. Ses chansons lui procurèrent une grande réputation dans sa patrie : il en publia deux collections à trois et à quatre voix en 1776. Battishill avait déjà obtenu, en 1770, le prix de la médaille d'or, décernée pour ce genre de composition par la Société musicale des nobles de *Thatched-House S. James-Street*. Il avait épousé miss Davies, célèbre cantatrice de Covent-Garden; mais elle mourut en 1775, et Battishill se livra dès ce moment à des excès d'intempérance qui altérèrent sa constitution et qui le firent tomber dans le mépris. Il est mort à Islington, le 10 décembre 1801. On dit que ses ouvrages se font remarquer par de la vigueur d'harmonie et une grande justesse d'expression. Smith a inséré plusieurs de ses antiennes dans son *Harmonia sacra*.

BATTISTA (Vincent), compositeur napolitain de l'époque actuelle (1854), a fait ses études musicales au collége royal de musique à Naples. Son premier opéra, *Anna La Prie*, fut joué au théâtre Saint-Charles de cette ville, en 1843; on y remarqua quelques bons morceaux et il fut joué et repris plusieurs fois avec succès. En 1844 M. Battista donna au même théâtre son second ouvrage dramatique, intitulé *Margherita d'Arragon*, qui fut moins heureux, quoiqu'on y trouvât quelques morceaux d'effet. Appelé ensuite à Milan, le jeune compositeur y écrivit *Rosvina de la Forêt*, qui fut chanté au théâtre de la Scala, en 1845, par la Frezzolini, Poggi et Colini, et auquel on reprocha d'être un mélange des styles de Donizetti, Bellini et Mercadante. En 1846 Battista donna à Naples *Emo*, qui fut opposé par les dilettanti napolitains à l'*Alzira* de Verdi. Postérieurement il a écrit *Irène*, qui ne réussit pas, *Eleonora Dori*, *il Corsaro della Guadalupa*, au théâtre Nuovo de Naples, le 16 octobre 1853, *Ermelinda* et d'autres ouvrages moins connus. On a aussi de cet artiste le cinquième chant de l'Enfer du Dante, pour voix de soprano et piano, et un chant de basse avec chœur, intitulé *il Bivacco*. Ces ouvrages sont publiés à

Milan, chez Ricordi, ainsi qu'un choix de cavatines, airs et duos d'*Anna La Prie*, de *Margherita d'Aragon*, d'*Emo*, de *la Rosvina de La Forêt*, et de *Leonora Dori*. Ce qui manque dans tout cela, c'est l'originalité; mais il y a de l'intelligence dans la disposition des idées et dans l'effet des morceaux.

BATTISTINI (Jacques), maître de chapelle de l'église cathédrale de Novare, dans le Milanais, a publié : 1° *Motetti sacri*, op. 1; Bologne, 1700, op. 2, in-4°. — 2° *Armonie sagre*; Bologne, 1700, op. 2, in-4°. Cet œuvre consiste en douze pièces à une, deux et trois voix, avec ou sans violons.

BATTON (Désiré-Alexandre), né le 2 janvier 1797, à Paris, où son père était fabricant de fleurs artificielles, entra au mois d'octobre 1806 dans une classe de solfége, au Conservatoire de musique, et passa ensuite à l'étude du piano, au mois de juillet 1807. Quelques années après il fut admis dans une classe d'harmonie, et enfin il devint l'élève de Cherubini pour le contrepoint. En 1816 il se présenta au concours de l'Institut de France, et y obtint le deuxième grand prix de composition musicale; l'année suivante le premier grand prix lui fut décerné pour la cantate de *la Mort d'Adonis*. Ce prix donnait à Batton le titre de pensionnaire du gouvernement et le droit de voyager pendant cinq ans aux frais de l'État en Italie et en Allemagne. Avant de quitter Paris, il fit représenter au théâtre Feydeau (en 1818) un opéra comique en trois actes intitulé *la Fenêtre secrète*. Le sujet, du genre de la comédie, était peu favorable à la musique; cependant Batton sut faire remarquer dans cet ouvrage d'heureuses dispositions pour la composition dramatique; on y trouvait une harmonie pure et correcte, et le seuliment de la scène s'y faisait apercevoir. Arrivé à Rome, le jeune compositeur se livra à des travaux sérieux, et écrivit des morceaux de musique religieuse, un oratorio et quelques pièces de musique instrumentale. A Munich, il fut invité à composer une symphonie et d'autres ouvrages pour la société des concerts de cette ville. De retour à Paris vers 1823, Batton, comme la plupart des jeunes compositeurs français, fut obligé de frapper longtemps à la porte des faiseurs de livrets d'opéras pour en obtenir un; enfin il eut celui d'*Ethelvina*, drame en trois actes, d'un genre sombre, qui ne fut point heureux. La musique de cet ouvrage était trop uniforme; elle manquait d'effet, quoique l'instrumentation eût de l'éclat. Le 6 février 1828 Batton fit représenter au théâtre Feydeau *le Prisonnier d'État*, opéra comique en un acte, qui n'eut pas de succès. Un mois après, on joua au même théâtre *le Camp du drap d'or*, ouvrage en trois actes que ce compositeur avait écrit en collaboration de MM. Rifaut et Leborne. Il ne fut pas plus heureux cette fois que les précédentes, et le dégoût de la carrière d'artiste sembla s'emparer de lui à la suite de ces échecs. C'est sans doute à ce dégoût qu'il faut attribuer la résolution que prit Batton de succéder à son père dans le commerce des fleurs artificielles. Cependant il tenta un dernier essai en 1832, et cette fois il fut plus heureux, car le drame de *la Marquise de Brinvilliers*, qu'il écrivit en société avec Auber, Carafa, Hérold et quelques autres musiciens, fut favorablement accueilli du public, et fournit à Batton l'occasion d'écrire un beau finale et quelques autres morceaux qui ont prouvé que des circonstances favorables lui ont manqué seulement pour se faire une réputation plus brillante. Depuis lors il a écrit un petit opéra pour le carnaval de 1835: cet ouvrage a été mis en répétition, mais n'a point été représenté. En 1837, il fit jouer un opéra comique en trois actes, intitulé *le Remplaçant*, dont le libretto, l'un des ouvrages les plus faibles de Scribe, nuisit au succès de la musique. En 1842 Batton a été nommé inspecteur des succursales du Conservatoire de Paris. Sans cesser d'en remplir les fonctions, il a été chargé en 1849 de la direction d'une classe d'ensemble de musique vocale dans ce même établissement. Batton est mort à Paris le 16 octobre 1855, à l'âge de 58 ans.

BATTU (P.), violoniste et compositeur, est né à Paris en 1799. Admis comme élève au Conservatoire de musique, dans des classes préparatoires, il devint ensuite élève de Rodolphe Kreutzer, et après avoir achevé ses études musicales d'une manière brillante, il obtint le premier prix de violon au concours de l'année 1822. Depuis lors M. Battu s'est fait entendre dans plusieurs concerts et toujours avec succès. Parmi les élèves de Kreutzer, il est un de ceux qui ont le moins copié la manière de leur maître. Après être devenu successivement l'un des violons de l'orchestre de l'Opéra et de la chapelle du roi, M. Battu a été privé de ce dernier emploi par la révolution du mois de juillet 1830. En 1846, il a été nommé second chef d'orchestre de l'Opéra. Il a fait graver quelques ouvrages de sa composition, entre autres : 1° Concerto pour le violon, œuvre 1re; Paris, Baucé. — 2° Trois duos concertants pour deux violons, op. 2; ibid. — 3° Deuxième concerto, œuvre 3°; Paris, Frey. — 4° Thème varié pour le violon, avec orchestre; ibid. — 5° Quelques romances avec accompagnement de piano.

BAU (N.). Caffiaux cite sous ce nom, dans son histoire manuscrite de la musique, un écri-

vain français qui vivait en 1754. Il dit, en parlant de cet auteur : *Nous avons de lui un petit Traité de musique théorique.* Je ne connais pas d'autre indication de cet ouvrage.

BAUCK (Matthieu-André), organiste à l'église Saint-Jacques de Lubeck, mort vers 1831, a publié à Hambourg : 1° *Musikalisches Andenken für Clavier und Gesang* (Souvenirs musicaux pour le clavecin et pour le chant); 1799. — 2° *Alleluia* de Händel arrangé pour l'orgue, suivi d'une fugue à trois parties; ibid., 1799. Il est aussi auteur d'un manuel d'harmonie, par demandes et réponses, intitulé : *Anleitung zur Kenntniss der Harmonie in Fragen und Antworten, als Handbuch;* Lubeck, Michelsen, 1813, 4 feuilles 1/2 in-8°. Les exemples de musique sont à la fin du volume; mais dans la seconde édition, publiée à Leipsick en 1818, les exemples ont été ajoutés dans le texte. On a aussi de Bauck : *Lübekisches Choralmelodienbuch* (Livre de mélodies chorales de Lubeck), dont la deuxième édition a été publiée à Lubeck, en 1826, in-8°, et *Lübekisches vierstimmiges Choralbuch* (Livre choral de Lubeck à quatre voix); ibid. 1828, in-4o oblong.

BAUD (...), habitant de Versailles, a inventé vers 1796 une machine propre à fabriquer des cordes de soie torse, destinées à remplacer celles de boyaux dans la monture de la harpe, de la guitare, et même du violon, de l'alto et du violoncelle. Il déposa des échantillons de ses cordes à l'Institut, et Gossec fit, en l'an VII (1798), un rapport à la classe des beaux-arts, où il est dit que ces cordes peuvent se substituer avec avantage à celles de boyaux, pour la harpe et la guitare, mais qu'elles sont moins sonores pour les instruments à archet. Baud a fait imprimer une brochure de 47 pages, intitulée : *Observations sur les cordes à instruments de musique, tant de boyau que de soie, suivies d'une lettre du citoyen Gossec au citoyen Baud, du rapport du citoyen Gossec à l'Institut national sur les cordes de soie du citoyen Baud, et de l'extrait du procès-verbal de l'Institut national;* Versailles, 1803, in-8°. Soit à cause du préjugé qui fait repousser en France toute innovation, soit que les inconvénients de ces cordes en balancassent les avantages, il ne paraît pas qu'on en ait jamais fait usage. En 1810, Baud soumit à l'examen de l'Institut un violon construit dans un système de proportions particulières et dont la table n'était pas barrée, parce que l'auteur de cet essai considérait la barre comme un obstacle aux vibrations longitudinales. Le rapport de l'Institut ne fut pas favorable à cette invention; il a été imprimé dans la mauvaise compilation de César Gardeton, intitulée : Bibliographie musicale de la France et de l'étranger. (Pag. 348 et suiv.)

BAUD DE LA QUARRIÈRE, trouvère, vivait vers le milieu du treizième siècle. Le manuscrit n° 66 (fonds de Cangé) de la Bibliothèque impériale, contient deux chansons notées de sa composition. La Borde en cite deux autres, t. II, p. 313.

BAUDERON (Antoine), sieur de Sénecé. V. *Senecé.*

BAUDIOT (Charles-Nicolas), violoncelliste, né à Nancy, le 29 mars 1773, reçut des leçons de Janson l'aîné, et succéda à son maître comme professeur au Conservatoire, en 1802. Peu de temps après son entrée dans cette école, il fut chargé de faire avec Levasseur une méthode de violoncelle qui fut rédigée par Baillot. Baudiot, qui avait un emploi au ministère des finances, fut du nombre des professeurs qui conservèrent leurs places au Conservatoire, lorsque cet établissement fut réorganisé, en 1816, sous le nom d'*école royale de musique*, et il y joignit le titre de premier violoncelle de la chapelle du roi. En 1822 il demanda et obtint sa retraite de professeur du Conservatoire avec une pension pour ses anciens services. Depuis lors, il a fait plusieurs voyages en France pour y donner des concerts. Le caractère du talent de cet artiste était un son pur, mais peu puissant, la justesse de l'intonation et la netteté dans l'exécution des traits; mais son archet manquait de variété : son jeu était froid et sans verve. Dans un concert donné par Mme Catalani à la salle Chantereine, en 1807, il arriva à Baudiot une des aventures les plus pénibles qui puissent se rencontrer dans la vie d'un artiste. Il y devait jouer un solo, et il s'était retiré dans une chambre du théâtre pour préluder et se préparer pendant qu'on exécutait une symphonie de Haydn. Par un singulier hasard, Baudiot avait écrit la fantaisie qu'il allait exécuter sur le thème de l'*andante* de cette symphonie, et il ignorait que c'était précisément celle-là qu'on avait choisie pour le concert. Le moment venu où il devait jouer, on alla le chercher. Il arrive, accorde son instrument et commence. Quelques accords de l'orchestre servent de prélude; mais vient le thème, et lorsque Baudiot commence ce même thème qu'on venait d'entendre, avec les riches développements qu'y avait mis le génie de Haydn, un éclat de rire part dans toute la salle. Baudiot ne sait ce qui motive cette hilarité; il se trouble, et dans son agitation, prend mal une position au démanché et joue faux. Les rires redoublent et avec eux l'angoisse de Baudiot, dont toutes les facultés morales sont anéanties et qui manque la plupart des traits. Enfin, il est

obligé de s'arrêter et de se retirer, soutenu par un de ses camarades; car les forces l'abandonnent. Il n'apprit la cause de son malheur qu'après qu'il eut repris ses sens. En rapportant cette scène, dont je fus témoin, je ne puis penser sans peine à la situation de l'artiste de talent qui en fut la victime. Les ouvrages de sa composition qu'il a publiés sont : 1° Deux concertos pour le violoncelle; Paris, Frey. — 2° Deux concertinos pour le même instrument, œuvres 19° et 20°; Paris, Pleyel. — 3° Trio pour violon, alto et violoncelle, op. 3; ibid. — 4° Deux œuvres de duos pour deux violoncelles, op. 5 et 7; ibid. — 5° Pot-pourri pour violoncelle, avec accompagnement de quatuor; Paris, Frey. — 6° Trois fantaisies pour violoncelle avec accompagnement de piano, op. 12; Paris, Pleyel. — 7° Trois, *idem*, op. 20; ib. — 8° Trois nocturnes pour violoncelle et harpe; Paris, Pacini. — 9° Deux œuvres de sonates pour violoncelle avec accompagnement de basse; Paris, Pleyel et Naderman. — 10° Des trios pour piano, violoncelle et cor, et pour piano, harpe et violoncelle. — 11° Des thèmes variés pour violoncelle et piano. — 12° Trois duos d'une difficulté progressive pour violoncelle et piano sur des thèmes de Rossini et d'Auber, op. 31. — 13° Beaucoup de morceaux arrangés d'après Lafont et de Bériot, pour le violoncelle. — 14° Méthode de violoncelle pour l'usage du Conservatoire, avec Levasseur et Baillot; Paris, Brandus. — 15° *Méthode complète de violoncelle*, op. 25. — 16° *Instruction pour les compositeurs, ou Notions sur le mécanisme et doigter du violoncelle et la manière d'écrire pour cet instrument;* Paris, Richaut. Baudiot est mort le 26 septembre 1849, à l'âge de soixante-quatorze ans.

BAUDOIN DES AUTIEX ou **DES AUTELS**, poëte et musicien français, florissait vers 1250 (Voy. la Bibliothèque de La Croix du Maine). On trouve une chanson notée de sa composition dans un manuscrit de la Bibliothèque impériale (*n*° 65 du fonds de Cangé).

BAUDOIN (Noel). Voyez BAULDUIN.

BAUDREXEL (Philippe-Jacques), docteur en théologie, et curé de Kauffbourg, près d'Ulm, naquit à Fies, dans la Souabe, vers 1635. Après qu'il eut achevé le cours de ses études, l'électeur, dont il était le sujet, l'envoya à Rome pour y apprendre la composition. De retour dans son pays, il fut pourvu de sa cure, et employa les loisirs de sa place à composer pour l'église. On a de lui : 1° *Primitiæ musicales, continentes Te Deum, missas, requiem, motettas sexdecim de communi quinque et sex voc. concert. cum duo violinis, etc.*; Ulm, 1664, in-4°. — 2° *Psalmi vespertini de dominica, de B. Virgine, Apostolis et festis totius anni, in primis et secundis vesperis*; Cologne, 1668, in-4°.

BAUDRON (Antoine-Laurent), premier violon du Théâtre-Français, est né à Amiens, le 16 mai 1743. Après avoir fait ses études au collége des Jésuites de cette ville, il vint à Paris, et prit des leçons de Gaviniès pour le violon. En 1763 il entra à l'orchestre du Théâtre-Français, et en devint le chef en 1766. En 1780 il composa, à la sollicitation de Larive, la nouvelle musique du *Pygmalion* de J.-J. Rousseau. Il a fait aussi les airs du *Mariage de Figaro*, à l'exception du vaudeville de la fin, qui est de Beaumarchais, et cent vingt morceaux de différents caractères, pour des tragédies, entre autres la musique du troisième acte d'*Athalie*. Les ouvrages de Baudron n'ont pas été publiés. Cet artiste estimable s'est retiré en 1822, et les comédiens français, en considération de ses longs services, lui ont accordé une pension égale à la totalité de ses appointements. Il a cessé de vivre en 1834, à l'âge de quatre-vingt-onze ans.

BAUER (Chrysostome), habile constructeur d'orgues, naquit dans le Wurtemberg, et vécut au commencement du dix-huitième siècle. Cet artiste est signalé par Adelung (*Musica mechanica organædi*, p. 276) comme auteur d'un perfectionnement important dans la construction de l'orgue. Avant lui, les soufflets qui fournissaient le vent à cet instrument étaient de petite dimension, et l'on ne suppléait à leur insuffisance qu'en les multipliant. Mais outre l'inconvénient de la nécessité de plusieurs hommes pour le service de tous ces soufflets, il était impossible d'obtenir de la petitesse et de la multiplicité de ceux-ci un souffle égal et une pression constante, en sorte que le vent n'arrivait souvent aux tuyaux, particulièrement aux jeux de flûte, que par bouffées et par secousses. Bauer substitua à cet ancien système de soufflerie des soufflets plus grands. Le premier essai qu'il fit de cette amélioration lui appliqué à la réparation de l'orgue de la cathédrale d'Ulm, où seize soufflets furent remplacés avec avantage par huit autres plus grands et plus puissants.

BAUER (Joseph), maître de chapelle de l'évêque de Würzbourg dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, a publié à Manheim, de 1772 à 1776, cinq œuvres de quatuors pour piano, flûte, violon et basse. Il mourut à Würzbourg, en 1797. Bauer était bon pianiste et composait bien pour son instrument. Sa fille, Catherine Bauer, pianiste distinguée, s'est fait connaître par trois œuvres d'airs variés, publiés à Offenbach, chez André, et par deux recueils de

18.

danses allemandes et de walses, qui ont paru à Munich, chez Falter. Née à Würtzbourg en 1785, elle a eu pour maître de piano et de composition le maître de chapelle Sterkel.

BAUER (***), conseiller de cour du roi de Prusse, vers 1788, se fit remarquer à cette époque par l'invention de deux pianos d'espèce particulière. Le premier, appelé *crescendo*, était vertical, de forme pyramidale, et avait huit pieds et demi de hauteur, trois pieds de largeur, dix-huit pouces d'épaisseur; son clavier avait cinq octaves d'étendue, et trois pédales servaient à modifier le son par gradation, et aussi à transposer de deux ou trois tons à volonté, en imprimant un mouvement au clavier. Le piano de la seconde espèce s'appelait *royal crescendo*. Il avait la forme d'un petit piano de quatre pieds de longueur. Des tuyaux de jeu de flûte se trouvaient sous une partie du clavier de cet instrument. Bauer s'est fait aussi de la réputation par ses horloges à musique. Le roi de Prusse lui en acheta une pour le château de Potsdam en 1769, et l'impératrice de Russie en paya une 3,000 roubles.

BAUER (Jean Frédéric), virtuose sur le hautbois, est né vers 1785 dans le grand-duché de Saxe-Weimar Jückel, hautboïste de la chapelle du roi de Saxe, lui donna les premières leçons de son instrument; mais il ne doit son talent qu'à ses propres études. Il fut d'abord attaché à l'orchestre de la cour de Cassel, puis il entra comme professeur au conservatoire de Prague, où il se trouvait encore en 1841. Bauer a composé plusieurs choses pour son instrument; mais il n'a rien publié.

BAUER (Édouard), compositeur allemand fixé à Turin vers 1830, a donné à Cagliari, en 1836, l'opéra intitulé *Due Vecchi ed un albero*, et en 1843, *Chi più guarda meno vede*, à Turin; compositions de peu de valeur, oubliées dès leur naissance.

BAUER (Aloys), maître de chapelle à Augsbourg, né en Bavière, et actuellement vivant (1854), s'est fait connaître par de nombreux ouvrages de musique d'église, parmi lesquels on remarque : 1° Messe de *requiem* à trois voix, orgue et orchestre, op. 5; Augsbourg, Bölune. — 2° *Idem* à quatre voix et orgue; ibid. — 3° Messe de Noël à trois voix, orchestre et orgue, op. 26; ibid. — 4° Messe pastorale (en *ut*) à trois ou quatre voix, petit orchestre et orgue, op. 27; ibid. — 5° Plusieurs messes allemandes à trois voix, petit orchestre et orgue; ibid. — 6° Messe solennelle (en *ut*) à trois ou quatre voix, petit orchestre et orgue, op. 37; ibid. — 7° Messe solennelle (en *ré*) à trois voix, orchestre et orgue, ibid. — 8° Vêpres chorales à deux chœurs avec orgue; ibid. — 9° Six petites messes de campagne pour trois voix, petit orchestre et orgue, op. 22 et 25; ibid. — 10° Beaucoup d'offertoires, litanies, *Tantum ergo*, etc., à trois ou quatre voix, petit orchestre et orgue; ibid. Les œuvres de Bauer appartiennent au genre qu'on nomme *musique courante*, à l'usage des petites villes et des villages.

BAUERSACHS (Charles Frédéric), virtuose sur le cor de bassette et sur le violoncelle, naquit à Pegnitz, le 4 juin 1770. La guerre qui éclata en 1790 lui fit perdre une place qu'il occupait dans une petite cour des bords du Rhin, et l'obligea d'entreprendre un voyage dans diverses petites villes. En 1796 il partit pour Vienne, d'où il alla ensuite en Hongrie et à Venise. De retour dans sa patrie en 1802, il entra dans un corps de musique militaire, en qualité de hautboïste. Retiré ensuite à Sommerda, près d'Erfurt, il y mourut, le 14 décembre 1815. Il a écrit beaucoup de musique pour le cor de bassette; elle est restée en manuscrit.

BAUERSCHMIDT. Il y a eu deux frères de ce nom, qu'on désignait seulement par les dénominations d'*aîné* et de *cadet*. L'un d'eux fut d'abord maître de chapelle du margrave de Baden-Baden. On croit que c'est le même qui vint à Paris vers 1784, et qui y publia six quatuors pour deux violons, alto et basse, et, peu de temps après, six trios pour harpe, piano et violon. L'autre s'établit en Russie et se trouvait encore à Pétersbourg en 1794. Il paraît que depuis lors il est revenu en Allemagne, où l'on a imprimé deux ouvrages de sa composition : 1° *Andante favori varié pour piano*; 1797. — 2° VI *Lieder mit Klavierbegleitung* (Six chansons avec accompagnement de clavecin); Heilbronn. On a aussi sous le même nom *Six grandes symphonies*; Paris, in-fol. sans date.

BAULDUIN ou **BALDUIN**, ou enfin **BAUDOUIN** (Noel), en latin *Balduinus*, musicien belge, né dans la seconde moitié du quinzième siècle, fut maître de musique de l'église collégiale Notre-Dame à Anvers, depuis 1513 jusqu'en 1518. On ignore ce qui lui fit quitter cette position, car il ne s'éloigna pas d'Anvers, et il y mourut en 1529. On voit dans les comptes de l'église d'Anvers et des confréries que Noël Baulduin y est toujours nommé *maître Noël* ou *mæster Noël*, *Nouel*, *Noé*, etc.; cependant M. de Burbure a trouvé que dans l'année qui précéda sa nomination de maître de musique, on l'avait inscrit dans les comptes des chanteurs sous le nom de *Balduinus*, qui ne lui est donné qu'une seule fois, parce qu'il y avait un autre chantre dans le même temps qui se nommait

Bauwens, en latin *Balduinus*, et qu'on voulait éviter la confusion dans les relevés des droits de présence au chœur. Je viens de dire que Noël Baulduin ne s'éloigna pas d'Anvers; cependant il est possible qu'il ait fait un voyage en Italie, car en 1519 Petrucci de Fossombrone imprima deux de ses motets dans un de ses recueils. Un volume des archives de la chapelle pontificale à Rome, coté n° 22, et noté partie en 1565 et partie en 1568, contient six messes par *Noël Baudouyn*, Robledo et Rosso. On voit que ces messes ont été recueillies longtemps après la mort de Baulduin. Les deux motets de *Balduin*, insérés par Octave Petrucci dans le quatrième livre des *Motetti de la Corona*, sont: *O pulcherrima mulierum*, à quatre voix, et *Exaltabo te Deus meus*, également à quatre voix. Ce dernier motet a été reproduit dans un recueil intitulé : *Psalmorum selectorum a præstantissimis huius nostri temporis in arte musica artificibus in harmonias quatuor, quinque et sex vocum redactorum, tomi quatuor ; Noribergæ ex officina Joannis Montani et Ulrici Neuberi*, 1553-1554, in-4° obl. Le recueil de Salblinger intitulé : *Selectissimæ nec non familiarissimæ cantiones ultra centum*, publié à Augsbourg en 1540, contient plusieurs pièces de ce musicien. Tylman Susato a mis aussi un morceau de Noël Baulduin dans son *Sixième livre contenant XXXI chansons nouvelles à cinq et six parties*, etc.; Anvers, 1545, in-4° obl. Dans les *Selectissimæ symphoniæ compositæ ab excellentibus musicis ante hac non editæ*. (Norimbergæ, in officina Joannis Montani et Ulrici Neuberi, 1546, in-4° ob.), on trouve, sous le nom de *Natalis Baudouyn*, le motet, *Quam pulchra es*, à quatre voix, coté n° 11. *Natalis* est ici la traduction latine de *Noël*. Enfin le recueil qui a pour titre : *Musis dicatum, Libro llamado Silva de Sirenas*, recueilli par Enriquez de Ualderavano, et imprimé par François-Fernandez de Cordoue, en 1547, renferme des airs à plusieurs parties du même compositeur.

BAUMANN (Jean-Godefroy), pasteur de l'église de la nouvelle ville, à Sehneeberg, vers 1760, a écrit un petit ouvrage intitulé : *Schediasma historico-theologicum de hymnis hymnopœis veteris et recentioris ecclesiæ veræ atque christianæ religioni promovendæ ac propagondæ inservientibus* : Brême, 1765, in-8°, de 54 pages.

BAUMANN (A.), compositeur de chansons allemandes, né à Vienne, a publié environ vingt-cinq œuvres de chants à voix seule avec accompagnement de piano.

BAUMBACH (Frédéric-Auguste), compositeur, écrivain sur la musique, né en 1753, mort à Leipsick le 30 novembre 1813, fut nommé chef d'orchestre du théâtre de Hambourg, en 1778. Ne trouvant pas au milieu de l'exercice de ses fonctions le temps nécessaire pour se livrer à ses travaux il donna sa démission en 1789 et se retira à Leipsick, où sa vie tout entière fut consacrée à l'art qu'il aimait avec passion. Le premier œuvre de sa composition qui a été publié consiste en six sonates pour le piano (Gotha, 1790). Parmi ses autres ouvrages on remarque : 1° *Six duos pour deux violons*, Spire, 1791. — 2° *Air à trois notes de J.-J. Rousseau, avec vingt-quatre variations pour clavecin, violon obligé et violoncelle*, Berlin et Leipsick, 1792. — 3° *Choix d'airs et de chansons*, Leipsick, 1793. — 4° *Russisches Volkslied mit 50 Veranderungen für Clavier* (Air russe avec cinquante variations); Gotha, 1793. — 5° *Lyrische Gedichte zum singen beym Klavier*; Leipsick, 1793. — 6° *Theresiens Klagen über den Tod ihrer unglücklichen Mutter Marie-Antoinette, eine Kantate am Forte-piano zu singen, mit einer Kupfer Von Rosmæsler* (Complainte de Thérèse sur la mort de sa mère infortunée, Marie-Antoinette, cantate avec accompagnement de piano), Leipsick, 1794; — 7° *Alphonso und Zaide*, etc. (Alphonse et Zaïde, duo avec accompagnement de piano à quatre mains); Leipsick, 1794. — 8° *Le Songe de Lafayette*. Paris, Imbault, 1795. — 9° *Maria-Theresia bey ihrem Abschiede von Frankreich* (Marie-Thérèse quittant la France, rondeau pour piano), Leipsick, 1796. — 10° *Duetti notturni, con acc. di piano*; Leipsick 1798. — 11° *Gesänge am Klavier*, premier et deuxième recueil, Gotha, 1798. — 12° *Trois rondeaux pour le piano*; 1798. — 13° Air italien : *Ombre amene*, avec accompagnement de piano, violon obligé et violoncelle. — 14° Variations sur un allegretto pour deux violons; Leipsick, 1799. — 15° Études pour la guitare, consistant en seize préludes dans les tons majeurs et mineurs, vingt-quatre pièces progressives, six variations, deux romances, deux airs, Leipsick. Baumbach a écrit les articles de musique du Dictionnaire des Beaux-Arts qui a paru à Leipsick en 1794 sous ce titre : *Kurz gefasstes Handwörterbuch über die schönen Künste*. La musique de cet auteur se fait remarquer par un caractère de profondeur et de grave pensée. Baumbach était également habile sur le piano et sur la mandoline.

BAUMBERG (....). On connaît sous ce nom : 1° Six trios pour deux flûtes et basse, op. 1, Amsterdam, 1783. — 2° Six quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 2. Berlin, 1784.

BAUMEISTER (George-Othmar), asses-

seur à Glogau, est au nombre des plus habiles pianistes de la Silésie. Il naquit à Gœrlitz le 27 octobre 1800 et reçut les premières leçons de musique de son père. Il étudia ensuite le piano et la théorie de la composition sous la direction de M. Schneider, organiste à Dresde. Ayant été envoyé à l'université de Breslau, il s'y lia d'amitié avec Schnabel et participa à ses concerts. A Berlin, il fut membre de la société de chant dirigée par Zelter jusqu'en 1821, où il reçut sa nomination d'assesseur à Glogau. M. Hoffmann (*Die Tonkünstler Schlesiens*) fait l'éloge du talent de cet artiste, de son habileté dans l'improvisation, et de son goût. Baumeister a publié : 1° Grand rondeau pour le piano ; Breslau, Foerster. — 2° Deux valses et un cotillon pour le piano, ibid.

BAUMGÆRTNER (Jean-Baptiste), habile violoncelliste, né à Augsbourg, de Jean Baumgærtner, flûtiste de la chapelle du prince-évêque, passa la plus grande partie de sa jeunesse à voyager. En 1774 il était à La Haye ; deux ans après à Amsterdam. Il fut ensuite appelé à la chapelle royale de Stockholm ; mais le froid rigoureux de ce pays l'obligea bientôt à le quitter. Après avoir séjourné quelque temps à Hambourg et à Vienne, il se fixa enfin à Eichstadt, où il mourut de phthysie, le 18 mai 1782. Baumgærtner a publié : *Instruction de musique théorique et pratique sur l'usage du violoncelle* ; La Haye, 1774, in-4°. On a aussi de sa composition : 1° *Quatre concertos pour le violoncelle avec orchestre ;* — 2° *Six solos avec trente-cinq cadences dans tous les tons.* Ces ouvrages sont restés en manuscrit.

BAUMGÆRTNER (...), directeur de musique d'une troupe d'acteurs ambulants, a composé la musique de *Persée et Andromède*, opéra allemand qui a été représenté en 1780. On ne sait rien de plus sur cet auteur ni sur ses ouvrages. On a sous ce nom un recueil de six chansons allemandes, en deux cahiers, Mayence, Schott.

BAUMGARTEN (Gotthilf de), conseiller provincial du canton de Gross-Strehlitz, en Silésie, naquit à Berlin, le 12 janvier 1741. Il avait été d'abord capitaine au régiment de *Tauenzien-Infanterie*, en garnison à Breslau, d'où il passa à la place qui a été mentionnée ci-dessus. Baumgarten est connu par la composition de trois opéras intitulés : 1° *Zémire et Azor*, représenté en 1775. — 2° *Andromède*, 1776. — 3° *Le tombeau du Muphti*, 1779. Ce sont des compositions dans la manière de Dittersdorff. Baumgarten avait fait ses études au Gymnase de Cologne, était ensuite entré comme sous-lieutenant dans un régiment de lanciers, avait été fait lieutenant en 1768, et enfin avait été conseiller d'État à Breslau, en 1770.

BAUMGARTEN (Georges), *Cantor* et maître d'école à Landsberg sur la Warta, vers le milieu du dix-septième siècle, est auteur d'un traité de musique intitulé : *Rudimenta musices : Kurze jedoch gründliche Anleitung zur Figural-Musik, furnehmlich der studirenden Jugend zu Landsberg an der Warthe, zum Besten vorgeschrieben* (Introduction courte mais fondamentale à la musique figurée, etc.); Berlin, 1673, in-8°, 2e édition. On ignore la date de la première.

BAUMGARTEN (Charles-Frédéric), né en Allemagne, vers le milieu du dix-huitième siècle, était bassoniste au théâtre de Covent-Garden, à Londres, vers 1784. En 1786, il composa la musique d'un opéra anglais, intitulé : *Robin Hood*, qui fut reçu du public avec de grands applaudissements. On a publié en Allemagne, sous le nom de Baumgarten (J.-C.-F.), un recueil de chants à voix seule pour des écoles de campagne.

BAUMGARTNER (Guillaume), directeur de musique à Saint-Gall, en Suisse, actuellement vivant (1856), s'est fait connaître par des compositions pour le chant, au nombre desquelles se trouvent : 1° 6 Lieder à 4 voix, pour 2 sopranos et 2 altos ; Saint-Gall, Haber. — 2° 6 *idem*, op. 2 ; ibid. — 3° 2 chansons comiques avec piano, op. 8 ; Offenbach, André. — 4° 6 petites chansons à voix seule et piano, op. 10 ; Leipsick, Senff.

BAUMGARTNER (Auguste), organiste à Munich et membre de l'institut central de sténographie fondé dans cette ville par Gabelsberger, est inventeur d'un nouveau système de sténographie musicale dont il a publié les premiers essais dans l'écrit périodique intitulé *Stenographischen Zeitschrift*, n° 4 (juin 1852). Son système complet a paru ensuite sous ce titre : *Kurzgefasste Anleitung zur musikalischen Stenographie oder Tonzeichenen-Kunst* (Brève introduction à la sténographie musicale, ou Art de noter); Munich, G. Franz, 1853, in-12 de 42 pages avec 16 planches. Le système de Baumgartner a sur ceux qui l'ont précédé l'avantage d'une plus grande simplicité pour la représentation des groupes de sons en séries et en progressions.

BAUMSTARCK (A. Fr.) Sous ce nom d'un écrivain inconnu qui, selon les probabilités, vit à Leipsick, on a publié un petit écrit intitulé : *Justus Thibaut. Blätter der Erinnerung für seine Verehrer und für die Freunde der reinen Tonkunst* (Juste Thibaut. Feuilles de souvenir pour honorer sa mémoire, et pour les amis

de la musique pure; Leipsick), Engelmann, 1841, in-8°.

BAUMULLER (Joseph), né en 1780 à Manheim, acquit beaucoup de talent sur le violon, par les soins de François Schemenauer, musicien de la cour de Munich. En 1800 il obtint la place de premier violon à l'orchestre de cette cour. On connaît de lui un œuvre de trois duos pour deux violons; Munich, Falter.

BAUR (Charles-Alexis), professeur de harpe et de piano, est né à Tours, en 1789. Son père et sa mère, qui tous deux donnaient des leçons de ces deux instruments dans sa ville natale, lui donnèrent les premières notions de musique vocale et instrumentale. Venu à Paris à l'âge de seize ans, M. Baur devint élève de Nadermann. En 1820 il s'est rendu à Londres, où il s'est fixé comme professeur de harpe. Ses compositions consistent en : *Trois sonates pour la harpe*, œuvre 1re. — *Trois idem*, œuvre 2e. — *Recueil d'Airs pour le même instrument*. — *Duos pour harpe et piano*, œuvre 3e. — *Quatuors pour harpe, clavecin, violon et basse*. — *Duos pour harpe et flûte*. Il est aussi auteur de deux livres de sonates pour le violoncelle.

BAURIEGEL (Jean-Chrétien), organiste à Grimma, petite ville de la Saxe, a donné un livre choral à quatre voix pour le livre de chant de la Saxe, avec des conclusions pour l'orgue, sous ce titre : *Choralbuch für sämmtliche sächsische Gesangbücher, vierstimmig. mit Zwischenspielen*, Grimma, 1835, in-4°.

BAUSCH (...), fabricant d'archets à Dessau, est le Tourte de l'Allemagne, car ses archets y sont recherchés par tous les artistes. Il a reçu, dit-on, des conseils de Spohr pour la bonne construction de cet agent si important de l'art du violoniste. En 1840 une médaille d'argent a été décernée à M. Bausch à l'exposition de Dresde.

BAUSTETTER (Jean-Conrad), musicien allemand, fut organiste de l'église neuve à Amsterdam, dans la première moitié du dix-huitième siècle. On connaît sous son nom : — 1° Six trios pour violon, hautbois et violoncelle, op. 1; Amsterdam, 1729. — 2° Six sonates pour deux flûtes, violoncelle et orgue, op. 2. — 3° Six suites pour le clavecin, composées de sonates, siciliennes, caprices, gigues et menuets. — 4° Six trios pour flûte. — 5° *Otto concerti a sei e seite stromenti, due fl., due viol., alto, violonc. e cembalo.*

BAVERINI (François), contrapuntiste italien qui vivait vers le milieu du quinzième siècle, est le premier qui mit en musique une espèce de drame qui avait pour titre : *La conversione di San Paolo*. Il fut représenté à Rome pour la première fois en 1440. Cet ouvrage est perdu.

BAWR (Mme la comtesse de), est née à Stuttgart, de parents français, en 1776. Son nom de famille était *Changran*. Venue fort jeune en France, elle y reçut une éducation brillante, apprit la musique, devint bonne pianiste, et prit des leçons de composition de Grétry. Sous sa direction, elle écrivit la musique d'un opéra qui n'a point été représenté, et celle d'un mélodrame qui fut joué à Paris avec quelque succès. Plusieurs romans, de jolies comédies, et des résumés historiques, ont fait connaître avantageusement Mme de Bawr dans la littérature. Au nombre de ses productions est une *Histoire de la Musique* (Paris, Audot, 1823), dont il a été fait deux tirages, l'un in-12, l'autre in-18. Ce petit ouvrage fait partie d'une collection connue sous le nom d'*Encyclopédie des dames*. M. Auguste Lewald a donné une traduction allemande de ce livre sous le titre : *Geschichte der Musik für Freunde und Vehrerer dieser Kunst*; Nuremberg, Haubenstriker, in-8°, 1825. Connue d'abord sous le nom de Mme de Saint-Simon, Mme de Bawr a épousé en secondes noces un gentilhomme russe, qui fut tué en 1809 par la roue d'une lourde charrette.

BAYART (Constant-A.-M.), musicien à Œdinberg près d'Osnabruck, a publié un recueil de chansons avec accompagnement de piano, sous ce titre : *Gesänge von Groninger mit Musik für Klavier*; Osnabruck, 1799, in-fol.

BAYER (André), organiste de l'église cathédrale de Würzbourg, naquit à Gesenheim en 1710. Doué d'une fort belle voix dans son enfance, il fut admis à l'école de l'hôpital de Würzbourg, où il fit de grands progrès dans la musique. A la mort de l'organiste de la cathédrale, il lui succéda. Bientôt il se fit remarquer par une exécution brillante, une grande profondeur d'harmonie et un style élevé et solennel. A l'époque du couronnement de l'empereur François Ier, il fit à Francfort la connaissance de Wagenseil, qui vint le voir à Würzbourg, et qui, l'ayant entendu déployer toutes les ressources de son talent sur l'orgue, fut obligé d'avouer qu'il était un des plus grands organistes de l'Allemagne. Cet habile homme mourut à Würzbourg en 1749, n'étant âgé que de trente-neuf ans. Malheureusement ses compositions n'ont point été imprimées et se sont perdues.

BAYER (Jacques), excellent organiste à Kuttenberg, en Bohême, remplissait déjà ses fonctions en 1783 et vivait encore en 1807. Ce musicien, a écrit beaucoup de pièces d'orgue, restées en manuscrit, avait réuni une bibliothè-

que de musique fort riche, où l'on trouvait les ouvrages les plus rares concernant la théorie et l'histoire de l'art.

BAYER (Antoine), conservateur des hypothèques de la seigneurie de Reichenbach, est né en Bohême en 1785. Destiné à l'étude du droit, il ne négligea pas celle de la musique, pour laquelle il avait d'heureuses dispositions. Ses maîtres dans cet art furent Joseph Roesler, l'abbé Vogler, et Charles-Marie de Weber, qui se trouvait à Prague dans le même temps que lui. Il possédait une rare habileté sur la flûte, qui lui procura l'emploi de première flûte du théâtre. Depuis 1802 jusqu'en 1805 il dirigea l'orchestre de l'opéra populaire, tant bohémien qu'allemand, et écrivit plusieurs ouvrages qui plurent au public. Ses études de droit achevées, Bayer entreprit des voyages comme artiste en 1805, afin d'échapper au service militaire. Il parcourut une grande partie de l'Allemagne, la France et l'Italie, donnant des concerts, et s'arrêtant çà et là pour se livrer à l'étude du piano. Après le congrès de Vienne, il retourna à Prague, et entra chez le comte Gallas, en qualité de secrétaire et de professeur de musique. Il reprit bientôt après ses fonctions de première flûte du théâtre, et fut nommé professeur de son instrument au conservatoire. Dans le même temps il écrivit pour les acteurs Schikaneder et Feistmantel quelques petits opéras comiques, parmi lesquels on remarque les Amazones bohémiennes (*Böhamische Amazonen*), le Jongleur indien (*Indianische Gaukler*), la Magie naturelle (*Naturalische Zauberei*), etc. Quelques-unes de ces pièces se jouent encore au théâtre de Prague. En 1824 Bayer obtint la place qu'il a occupée depuis lors dans la conservation des hypothèques, et réserva pour ses amis seuls son double talent de flûtiste et de pianiste. On a gravé de sa composition un grand nombre de morceaux pour le violon, la flûte, le piano et la guitare. Ces compositions consistent principalement en variations, danses caractéristiques, valses, etc. On a aussi de lui une instruction pour apprendre à jouer de la flûte, à l'usage du conservatoire de Prague, intitulée : *Tonleiter für die Flöte;* Prague, Berra (sans date).

BAYER (Guillaume), ténor distingué du théâtre de Munich, y brilla depuis 1829 jusqu'en 1840. Il joua et chanta avec succès sur les théâtres de Berlin, de Vienne et Weimar à plusieurs époques. Cet artiste s'est fait connaître aussi comme compositeur par une prière de Marguerite, d'après le *Faust* de Goethe, qui fut exécutée dans un concert à Munich, en 1832, et par des Romances publiées chez Schott, à Mayence.

BAYLON (Anicet), connu en Espagne sous la dénomination de *El Baylon*, fut un des meilleurs compositeurs du dix-septième siècle. Instruit à l'école valencienne, il y puisa la manière de traiter la musique d'église à trois chœurs, et acquit dans cet art difficile une habileté extraordinaire. Plusieurs de ses grandes compositions se trouvent dans les archives des églises de Valence et à l'Escurial.

BAYLY (Anselm), sous-doyen de la chapelle du roi d'Angleterre vers la fin du dix-huitième siècle, fut gradué docteur en musique à l'université de Cambridge en 1783. Il a fait imprimer un livre intitulé : *The Alliance of Music, Poetry and Oratory* (L'Alliance de la Musique, de la Poésie et de l'Éloquence); Londres, 1789, in-8°, 390 pages. C'est un ouvrage de peu de valeur. On a aussi de Bayly un traité de l'expression dans le chant et dans le jeu des instruments sous ce titre : *Practical Treatise on singing and playing with just expression and real elegance;* Londres, 1771, in-8°.

BAYR (Georges), virtuose sur la flûte, né en 1773, de parents pauvres, à Boemischbrod, dans la basse Autriche, reçut les premiers principes de musique dans l'école de chant du couvent de *Heiligenkreutz* (Sainte-Croix) à quatre lieues de Vienne. Jeune encore, il obtint l'emploi de secrétaire dans une seigneurie du pays ; mais il ne tarda point à quitter cette place pour se livrer exclusivement à l'étude de la flûte, pour laquelle il avait un goût invincible. Ses progrès furent rapides. En 1803 il était employé comme flûtiste dans un théâtre de Vienne ; peu de temps après, il entreprit un voyage en Suisse par l'ouest de l'Allemagne, puis il se rendit à Saint-Pétersbourg par Varsovie et Riga. Après un séjour de quelques années dans la capitale de la Russie, il se fixa à Kreminieck, dans la Podolie, où des avantages lui étaient offerts comme professeur de flûte. Le désir de revoir sa patrie le ramena à Vienne, en 1810. C'est alors seulement qu'on commença à connaître le talent de cet artiste, et qu'on admira l'artifice par lequel il parvenait à produire des sons doubles sur son instrument. Les compositions qu'il publia depuis cette époque ont mis le sceau à sa réputation. Telle était l'habileté de Bayr dans l'art de jouer à deux parties sur une seule flûte, qu'il soutenait un son dans le haut de l'instrument pendant qu'il exécutait des passages rapides dans le bas, soit par degrés conjoints, soit par sauts, et ses sons étaient à volonté forts ou doux, coulés ou détachés. Cette découverte parut si extraordinaire, que des commissaires furent nommés à Vienne pour en vérifier la réalité. Leur rapport ne laissa aucun doute à cet égard. M Demeur,

ancien professeur de flûte au conservatoire de Bruxelles, a renouvelé cet effet en 1847. Quelques personnes ont attribué à Bayr l'invention de la flûte recourbée qui descend jusqu'au *sol* bas, et à laquelle on a donné le nom de *Panaulon* ou *Panaylon;* cependant un facteur d'instruments de Vienne, nommé M. *Trexler*, est généralement considéré comme l'inventeur de celui-ci, qu'il a peut-être seulement perfectionné. Bayr est mort à Vienne en 1833. Ses compositions gravées consistent en plusieurs concertos pour la flûte, des solos et rondeaux, deux caprices, quatre polonaises, plusieurs airs variés, douze *Lændler*, cent un exercices sur la gamme, et une volumineuse méthode pour la flûte. Tous ces ouvrages ont été publiés à Vienne.

BAZIN (François-Emmanuel-Joseph), compositeur, né à Marseille, le 4 septembre 1816, fut admis comme élève au Conservatoire de Paris, le 18 octobre 1834, et y eut pour maîtres d'harmonie et d'accompagnement Dourlen et Lecoupey. Benoît fut son professeur d'orgue; Halévy et Berton lui enseignèrent la composition. Le premier prix d'harmonie et d'accompagnement pratique lui fut décerné au concours de 1836; dans l'année suivante il obtint le second prix d'orgue, et le premier de contrepoint et fugue. Admis au grand concours de composition ouvert par l'Académie des beaux-arts de l'Institut, il s'y distingua dans la composition d'une cantate, et le second prix lui fut décerné en 1839. Quelques jours après il obtint le premier prix d'orgue au conservatoire. Enfin le grand concours de composition de l'Institut lui fut de nouveau favorable, et le premier prix lui fut décerné en 1840. Sa cantate *Luyse de Montfort* fut exécutée solennellement le 4 octobre de la même année, à la séance publique de l'Académie des beaux-arts. Peu de temps après il partit pour Rome, où l'auteur de cette Biographie le trouva dans l'été de 1841. Pendant son séjour en Italie il écrivit une messe solennelle qui fut exécutée à l'église Saint-Louis des Français, dans les années 1842 et 1843; l'oratorio *La Pentecoste*, et le psaume *Super flumina Babylonis*, qui furent exécutés plusieurs fois en 1843 par la société philharmonique de Rome. De retour à Paris, après trois années d'absence, M. Bazin fut nommé professeur de solfége au Conservatoire, place qu'il échangea plus tard pour celle de professeur d'harmonie. Au mois de mai 1846 il fit représenter au théâtre de l'Opéra-Comique un petit opéra en un acte intitulé : *Le Trompette de M. le Prince*, joli ouvrage dans lequel il y a quelques morceaux bien faits. Cet opéra fut suivi d'un autre ouvrage du même genre : *Le malheur d'être jolie*, en un acte, représenté au théâtre de l'Opéra-Comique en 1847. *La Nuit de la Saint-Sylvestre*, opéra en trois actes, représenté au mois de juillet 1849, est une œuvre plus importante dans laquelle le compositeur a fait preuve de talent dramatique. Après un repos de trois années, Bazin a donné au théâtre de l'Opéra-Comique, le 26 mars 1852, *Madelon*, opéra en deux actes, où l'on remarque de jolies effets d'instrumentation et de la distinction dans les mélodies. En 1856, *Maître Pathelin*, nouvel ouvrage de ce compositeur, a été joué avec succès à l'Opéra-Comique. Sa dernière production pour le théâtre jusqu'à ce jour (1859), est un petit opéra en un acte intitulé *Les Désespérés*, qui a été représenté en 1859. On a aussi de M. Bazin un *Cours d'harmonie théorique et pratique* à l'usage des classes du Conservatoire. Il est membre de l'Académie de Sainte-Cécile et de l'Académie philharmonique de Rome : il est aussi un des membres de la commission de surveillance de l'enseignement du chant dans les écoles communales de Paris.

BAZZANI (François-Marie), maître de chapelle de la cathédrale de Plaisance, vers le milieu du dix-septième siècle, jouissait de son temps de la réputation d'un bon compositeur pour l'église et pour le théâtre. Il a donné les opéras suivants : 1° l'*Inanno*, représenté à Parme en 1673; *Il Pedante di Tarsia*, Bologne, 1680.

BAZZIAVELLI (A.-R.-D.-Z.), compositeur italien qui vivait vers le milieu du dix-septième siècle, a fait imprimer plusieurs œuvres de messes et de motets, parmi lesquels on remarque ceux-ci : — 1° VIII *fünfstimmige Missen* (Huit messes à cinq voix), Cologne, 1668; — *Missæ octo breves, faciles, suaves*, etc., Cologne, 1669, in-fol. Cet auteur n'a point mis son nom à ses ouvrages, mais seulement ses lettres initiales : c'est le catalogue de Francfort (automne de 1668) qui nous l'a fait connaître.

BAZZINI (Antoine), violoniste distingué, né à Brescia, en 1818, a commencé à faire connaître son talent, en 1840, par ses voyages et ses concerts. Après avoir joué à Milan et dans quelques autres villes de sa patrie, il se rendit dans le Nord, en passant par la Suisse et Francfort, où il donna deux concerts. Puis il joua à Hambourg, à Kiel, à Erfurt, à Weimar, à Berlin, à Leipsick, ensuite il retourna en Italie et se fit entendre à Naples, à Crémone et dans sa ville natale. En 1849 il arriva à Marseille et parcourut le midi de la France avec de brillants succès; de là il se rendit en Bretagne, puis il donna des concerts dans beaucoup de villes qui environnent Paris; mais il parut éviter avec soin d'entrer dans cette capitale, où se

consacrent et quelquefois s'affaiblissent les réputations. C'est ainsi qu'il visita les villes principales de la Picardie, de la Champagne et du département du Nord pendant les années 1850 et 1851, tournant autour de Paris, et s'en éloignant toujours. Enfin il franchit les barrières de cette grande cité, et débuta en 1852 au Théâtre-Italien, entre deux actes d'un opéra; il eut alors la preuve qu'il avait eu tort de redouter un public qui a plus qu'aucun autre le sentiment juste et fin des véritables beautés de l'art. Il n'y trouva pas sans doute cet enthousiasme un peu naïf qu'il avait rencontré dans les provinces; mais on rendit justice au *brio* de son jeu, à la prestesse de son archet, et au brillant de son trille : la critique ne lui reprocha que de la maigreur dans le son, et certaines témérités dans les traits difficiles qu'il ne réussissait pas toujours. Après deux mois de séjour, pendant lesquels il ne se fit entendre que trois fois, il s'éloigna de Paris et recommença ses tournées dans les provinces. Arrivé en Belgique, il y a tenu la même conduite qu'en France; car il y a joué dans les petites villes, à Spa, à Verviers, à Namur, et ne s'est pas fait entendre à Bruxelles, la ville des violonistes. Au moment où cette notice est écrite (décembre 1853), M. Bazzini vient de s'éloigner de cette ville, sans avoir tiré le violon de son étui. Cet artiste a publié de sa composition : — 1° Concertino pour violon et orchestre, op. 14; Milan, Ricordi, et Leipsick, Breitkopf et Haertel. — 2° Grand allegro de concert, idem, op. 15; Berlin, Meyer. — 3° Variations brillantes et finale sur la *Sonnambula*, idem, op. 3; Leipsick, Breitkopf et Haertel; Milan, Ricordi. — 4° *Esmeralda*, fantaisie sur un thème de Mazzucalo, idem, ibid. — 5° Souvenir de la *Sonnambula*, grande fantaisie, idem, op. 19; Ibid. M. Bazzini a aussi publié un très-grand nombre de morceaux de salon pour violon et piano, des romances, etc., qui ont paru à Milan, chez Ricordi, et en Allemagne. Il a aussi des morceaux difficiles qu'il réserve pour ses concerts, et qui sont encore en manuscrit.

BAZZINO (FRANÇOIS), grand théorbiste et compositeur, né vers 1600 à Lovero, dans l'État Vénitien. Il fit ses études musicales au séminaire de Bergame, sous la direction de Jean Cavaccio, et fut ensuite nommé organiste de l'église Sainte-Marie-Majeure de la même ville. De là il passa au service du duc de Modène, puis à Vienne, et enfin, en 1636, il revint à Bergame, où il mourut le 15 avril 1660. Ses ouvrages consistent en sonates pour le théorbe, et en *canzonette* à voix seule. Il a aussi composé la musique d'un *oratorio* intitulé : *La Representazione di S. Orsola.*

BAZZINO (NATALE), frère aîné du précédent, et, comme lui, compositeur et organiste, mourut en 1639. Il a fait imprimer : — 1° *Messe, motetti e dialoghi a cinque voci concertati*; Venise, 1627. — 2° *Motetti a una, due, tre e quattro voci, lib.* 1 e 2. — 3° *Messe e salmi a tre concertati.* — 4° *Arie diverse.*

BAZZONI (JOSEPH), ancien élève du Conservatoire de Milan, et en particulier de Ray pour la composition, a écrit en 1836 le petit opéra *I tre Mariti*, qui a été exécuté dans cette ville.

BÉ (GUILLAUME LE), graveur de caractères, fondeur et imprimeur à Paris, vers le milieu du seizième siècle, a gravé vers 1540 et en 1555 deux sortes de caractères de musique et une suite de caractères pour la tablature de luth. Le premier de ces caractères, qui était en grosse musique, était fait pour imprimer en une seule fois les notes et la portée. Celui de 1555 était disposé de manière à imprimer la musique en deux tirages, l'un pour les notes, l'autre pour la portée. Cette portée n'était pas d'une seule pièce, mais se composait au moyen de filets et de cadrats. On trouva des *specimen* de ces deux sortes de caractères dans les *Observations* de Gando, père et fils, *sur le Traité historique et critique de Fournier* (p. 28). Le premier a été employé par Adrien le Roy et Robert Ballard. Les poinçons et les matrices de ces deux caractères ont passé par la suite dans l'imprimerie des Ballard où ils existaient encore en 1760.

Le Bé eut un fils, nommé Guillaume comme lui, et qui, comme lui, fut fondeur et imprimeur. Par un inventaire de sa fonderie qu'il a fait lui-même et qui a été cité par Fournier dans son *Traité historique et critique sur l'origine et les progrès des caractères de fonte pour l'impression de la musique*, on voit que les poinçons et les matrices de la fonderie de Nicolas Duchemin pour la musique, et gravés par ce même Duchemin et par Nicolas de Villiers et Philippe Danfrie, étaient passés dans la sienne. Ces matrices et ces poinçons existaient dans l'imprimerie de Fournier l'aîné, en 1765.

BEALE (WILLIAM), compositeur de madrigaux, de *glees* et d'autre musique vocale, est né à Londres vers 1790. Son éducation s'est faite à la maîtrise de Westminster, où il a été enfant de chœur. En 1813, il a obtenu le prix de *la coupe*, décerné par la Société des Madrigaux. Il a publié, en 1820, une collection de madrigaux et de *glees* (chansons) qui jouissent d'une grande réputation en Angleterre.

BEALE (JEAN), pianiste anglais, né à Londres, vers 1796, est élève de Cramer. En 1820, il fut nommé membre de la société philharmo-

nique, où il avait souvent exécuté des pièces sur le piano. C'est lui qui a proposé le grand concert qui a été donné à Londres pour l'anniversaire de la naissance de Mozart; il y a joué un duo pour deux pianos avec Cramer. M. Beale a été nommé professeur de piano de l'école Royale de Musique de Londres. Parmi ses compositions, on remarque surtout deux rondeaux pour piano, sur un air anglais (*Will great lords and ladies*), et sur un air de Caraffa.

BEANON (Lambert de), chantre de la chapelle pontificale, à Rome, vers 1460, est cité comme un compositeur fort habile par l'abbé Baini. J'ignore s'il existe encore quelqu'une de ses compositions.

BEATTIE (James), naquit le 5 novembre 1735, à Laurencekirk, en Écosse. Fils d'un simple fermier, il ne dut qu'à ses talents la considération dont il a joui en Angleterre et dans sa patrie. Après avoir fait ses premières études dans le lieu de sa naissance, il concourut pour une bourse au collége Marschal à Aberdeen, et l'obtint. Il y resta quatre ans et prit ses degrés à l'âge de dix huit ans. Successivement il fut nommé maître d'école à Fordoun, professeur à l'école de grammaire latine d'Aberdeen, et professeur de philosophie au collége Marschal. La douleur qu'il ressentit de la perte de deux fils, dont l'un mourut en 1790, âgé de vingt-deux ans, et le second en 1796, âgé de quinze ans, altéra sa santé et le fit se retirer entièrement du monde. Dans les trois dernières années de sa vie, il ne sortit point de sa chambre et presque pas de son lit. Il est mort le 8 août 1803. Beattie est auteur de deux ouvrages qui concernent la musique; l'un est intitulé : *Essay on poetry and music, as they affect the mind*, dont la première édition parut à Édimbourg en 1762, in-8°. On en a une bonne traduction française sous ce titre : *Essai sur la poésie et sur la musique, considérées dans les affections de l'âme;* Paris, an VI (1797), in-8°. Le second ouvrage de Beattie est son *Essai sur la nature et l'immutabilité de la vérité* (*Essays on the nature and immutability of truth*, etc., in-4°), auquel il dut principalement sa réputation. La première dissertation traite spécialement de la musique. Une traduction allemande de ces deux essais a paru à Leipsick en 1799, in-8°. Forkel en a donné une analyse, dans sa *Bibliothèque critique de musique*, t. II, p. 341-355. Une édition de ces deux ouvrages, réunis à quelques autres, a été publiée à Édimbourg, en 1776. Absolument ignorant sur le mécanisme de l'art, Beattie émet cependant quelques vues assez fines en parlant de la musique; il a du moins le mérite de ne pas répéter tous les lieux communs qui ont été débités sur ce sujet par les philosophes de tous les âges, et d'avoir vu que la musique n'est pas essentiellement un art imitatif. M. Forbe a publié à Édimbourg en 1806 : *Account of the life and writings of Dr James Beattie* (Histoire de la vie et des écrits de Jacques Beattie), 2 vol. in-4°.

BEAUCHAMPS (Pierre-François GODARD DE), littérateur médiocre, né à Paris vers 1689, est mort dans cette ville en 1761. On a de lui deux ouvrages intitulés : 1° *Recherches sur les théâtres de France, depuis 1161 jusqu'à présent;* Paris, 1735, 3 vol. in-12. — 2° *Bibliothèque des théâtres, contenant le catalogue alphabétique des pièces dramatiques, opéras parodiés et opéras comiques, le temps de leur représentation, avec des anecdotes sur les pièces, les auteurs, les musiciens et les acteurs;* Paris, 1746.

BEAUJOYEUX. *Voyez* Baltazarini.

BEAULAIGNE ou BAULÈGNE (Barthélemi), musicien français, était enfant de chœur à la cathédrale de Marseille en 1559, lorsqu'il dédia à la reine Catherine de Médicis des *Mottes mis en musique à quatre parties*, qui furent imprimés à Lyon par Robert Granjon (*voyez* ce nom), avec des caractères d'un genre nouveau gravés par ce typographe, in-12 obl. Beaulaigne a publié un second œuvre dans la même année, composé de *Chansons nouvelles mises en musique à quatre parties et en quatre livres;* Lyon, chez le même imprimeur, in-12 obl. On trouve quelques motets de ce musicien dans le *Thesaurus musicus*, publié à Nuremberg, en 1564.

BEAULIEU (Eustache ou Huitaces de), poëte et musicien, né à Amiens, vivait en 1300. On a plusieurs chansons notées de sa composition.

BEAULIEU, musicien de la chambre de Henri III, roi de France, vers 1580, a composé une partie de la musique du ballet dont Baltazarini avait fait le programme, pour les noces du duc de Joyeuse et qui a été publié sous le titre de *Ballet comique de la royne, fait aux nopces de monsieur le Duc de Joyeuse et mademoyselle de Vaudemont sa sœur à Paris, par Adrian le Roy. Robert Ballard, et Mamert Patisson, imprimeurs du Roy.* 1582, in-4°. Cette musique est assez purement écrite. Beaulieu avait eu pour collaborateur Salmon, autre musicien de la cour de Henri III, dans la composition de cet ouvrage. Il y a lieu de croire que ce musicien est le même que *Lambert de Beaulieu* dont il est parlé dans une lettre de l'empereur Rodolphe II à son ambassadeur à Paris, Auger Busbeck. « Nous avons appris, dit ce prince,

« que le roi de France, morde puis peu de temps, « avait à son service un bassiste d'une voix ad- « mirable et qui s'accompagnait sur le luth, « nommé Lambert de Beaulieu. Nous vous prions « de faire des recherches pour découvrir cet « homme et de l'engager pour notre cour à des « conditions honnêtes et justes. » (V. *Divi Rodolphi II, imp. Epistolæ ineditæ*, p. 210.) La conjecture formée d'après cette lettre est rendue vraisemblable par ce que dit Balthazar de Beaujoyeux dans sa description du *Ballet comique de la Royne* (p. 16) : « Au deçà et delà de leurs « queues (des cheveux marins) estoyent deux « autres chaires, en l'une desquelles s'asseoit le « sieur de Beaulieu, représentant Glaucus, appelé « par les poëtes dieu de la mer : et en l'autre la « damoyselle de Beaulieu son espouse, tenant un « luth en sa main, et représentant aussi Tethys, « le déesse de la mer, etc. » Or le chant de Glaucus, qui est à la page 19, est écrit pour une basse. D'après cela il est présumable que le véritable nom de Beaulien était *Lambert*, et que, suivant un ancien usage qui subsistait encore au seizième siècle, on le désignait par celui du lieu de sa naissance.

BEAULIEU (Eustorc ou Hector de), né dans un village du Limousin, dont il prit le nom, avait appris la musique dans son enfance; ayant perdu ses parents fort jeune, il trouva des ressources dans cet art. Il fut d'abord organiste de la cathédrale de Lectoure, en Gascogne; puis il s'attacha comme musicien à une troupe de comédiens ambulants. On sait qu'il était à Lyon en 1636; peu de temps après, il quitta les comédiens et se fit prêtre catholique; mais, ayant embrassé les opinions de Calvin, il se retira à Genève et devint ministre réformé. Beaulieu a mis en musique un recueil de chansons, qui a été imprimé sous le titre de *Chrétiennes réjouissances*, 1646, in-8°. On ignore l'époque de sa mort, mais il paraît par la date d'un de ses ouvrages qu'il vivait encore en 1665.

BEAULIEU (Marie-Désiré Martin), compositeur, écrivain sur la musique, est né à Paris le 11 avril 1791. Bien que le nom de sa famille soit *Martin*, il est plus généralement connu sous celui de Beaulieu. Son père, officier d'artillerie était de Niort (Deux-Sèvres), où sa famille avait figuré dans les fonctions municipales pendant plus d'un siècle. Retiré depuis longtemps dans cette ville, M. Martin-Beaulieu lui-même y occupe une position analogue. A l'âge de sept ans et demi il reçut les premières leçons de musique d'un musicien nommé *Damé* : quelques mois après il commença l'étude du violon sous la direction d'Alliaume, élève de Berthaume et bon artiste que j'ai connu dans la position de premier alto au Théâtre Italien. Plus tard, M. Beaulieu reçut pendant plusieurs années des leçons de Rodolphe Kreutzer. A l'âge de quatorze ans le désir de composer s'étant emparé de lui, son père le confia aux soins de Benincori (Voyez ce nom), qui lui enseigna pendant trois ans les éléments de l'art d'écrire. Ayant appris que son élève était destiné à prendre part au concours de l'Institut pour le grand prix de composition, Benincori conseilla de le rapprocher d'un compositeur dont la réputation fût mieux établie en France que la sienne; le père du jeune Beaulieu repoussa d'abord cette proposition; mais Benincori insista, et l'abbé Roze fut le maître qu'on choisit. Le pauvre abbé, excellent homme d'ailleurs, et qui n'était pas dépourvu de mérite, ne convenait guère pour le but qu'on se proposait : lui-même le sentit bientôt et conseilla de demander à Méhul l'admission du jeune artiste dans son cours de composition : il y remplaça Blondeau qui venait de se rendre à Rome comme pensionnaire du gouvernement. M. Beaulieu suivit les leçons du maître célèbre pendant trois années : *C'est là*, dit-il lui-même, *que j'acquis, non-seulement la plus grande partie de ce que je sais dans la science du contrepoint et de la fugue, mais encore ce que j'ai pu apprendre et mettre en pratique relativement à la philosophie de l'art musical.* Au mois de septembre 1809 il obtint au concours de l'Institut le 1er second grand prix de composition, et le premier grand prix lui fut décerné dans l'année suivante. Méhul, par affection pour son élève, ne voulut pas le laisser partir immédiatement pour l'Italie, afin de lui faire redoubler son cours de contrepoint pour compléter son éducation d'artiste. Cette circonstance décida du reste de la vie de M. Beaulieu. A la fin de l'année 1810, après l'exécution de sa cantate couronnée, son père l'avait conduit à Niort, dans sa famille. Quoique bien jeune encore, il y forma des projets de mariage qui se sont réalisés plusieurs années après et l'ont fixé dans cette ville. M. Beaulieu n'alla donc point en Italie; mais bien qu'il ne profitât pas des avantages de la pension du gouvernement, il ne se conforma pas moins aux prescriptions du règlement imposé aux élèves pensionnaires : en 1812, il envoya à l'Académie des beaux-arts de l'Institut un *Miserere* à quatre voix; en 1813, un *Laudate* à deux chœurs, et une cantate de *Sapho* avec chœur; enfin, en 1814, un *Domine salvum* à cinq voix. De plus, après la mort de Méhul, M. Beaulieu composa une messe de *Requiem* en son honneur, qui fut aussi envoyée à l'Institut, et sur laquelle un rapport a été fait à l'Académie des beaux-arts.

Fixé à Niort, il forma chez lui des séances de quatuors et parvint, en 1829, à organiser une société philharmonique. Rien de semblable n'avait jamais existé dans cette ville; car, il faut bien le reconnaître, si Paris fut longtemps le centre des arts, par la réunion des hommes distingués de toute l'Europe, la France, à l'exception de quelques provinces et d'un très-petit nombre de grandes villes, a été longtemps le pays le plus arriéré pour la musique. Les départements du centre et de l'Ouest particulièrement étaient en quelque sorte à l'état sauvage, sous le rapport de cet art, il y a moins d'un demi-siècle. Ce fut cet état de choses qui inspira à M. Beaulieu le dessein de former une grande association musicale dans ces provinces : il lui fallut du courage et de la persévérance pour triompher de tous les obstacles que rencontra ce projet; mais, enfin, en 1835, *l'Association musicale de l'Ouest* fut fondée. Composée des départements des *Deux-Sèvres*, de *la Vienne*, de *la Charente-Inférieure*, de *la Charente*, de *la Haute-Vienne* et de *la Vendée*, elle n'a cessé d'exister et de fonctionner chaque année, sauf en 1848 et 1849, et tour à tour Niort, Poitiers, la Rochelle, Angoulême, Limoges et Rochefort ont été le siége de grandes fêtes musicales dans lesquelles les compositions classiques les plus importantes ont été rendues avec des progrès remarquables. Cette institution est la seule en France qui ait une existence permanente : elle est aussi la seule qui ne recule pas devant l'exécution complète des plus grands ouvrages. C'est ainsi que le *Paulus* et l'*Elie* de Mendelssohn ont été entendus en entier à la Rochelle longtemps avant qu'on ne songeât à en faire des essais partiels à Paris. M. Beaulieu est resté l'âme de l'association, après en avoir été le créateur : son nom y est intimement attaché, et son souvenir sera impérissable dans l'avenir chez les artistes et les amateurs de musique de cette vaste contrée.

Comme compositeur, comme écrivain sur l'art, M. Beaulieu n'est pas moins estimé que comme organisateur et directeur de fêtes musicales. Sa messe de *Requiem*, composée pour honorer la mémoire de Méhul, a été exécutée en 1840 à l'église de la Sorbonne, avec la coopération de l'orchestre de la Société des concerts, du Conservatoire et des artistes les plus distingués; elle a laissé parmi eux les meilleurs souvenirs. Dans les années 1842, 1844 et 1856, M. Beaulieu a donné dans la salle de Herz, et dans la salle Bonne-Nouvelle, à Paris, des matinées et soirées de musique dans lesquelles il a fait entendre ses oratorios *l'Hymne du Matin* et *l'Hymne de la Nuit*, paroles de M. de Lamartine, ainsi que divers fragments de ses autres ouvrages. Les journaux, notamment la *Gazette musicale*, ont accordé beaucoup d'éloges à ces compositions. En 1846, une messe solennelle du même artiste a été exécutée à l'église Saint-Eustache, et en 1851 une deuxième exécution de sa messe de *Requiem* a été faite dans l'église de Saint-Roch, en mémoire de R. Kreutzer, et au profit de l'Association des musiciens. Parmi les compositions les plus importantes de M. Beaulieu, on remarque : 1° *Miserere* à quatre voix, solos et chœur (1812). — 2° *Sapho*, scène lyrique, solo et chœur (1813). — 3° *Laudate Dominum*, à deux chœurs (1813). — 4° *Domine salvum* à cinq voix, solos et chœurs (1814). — 5° *Jeanne d'Arc*, cantate, voix seule (1817). — 6° Messe de *Requiem* à quatre voix, solos et chœurs (1819). — 7° *Anacréon*, opéra, paroles de Gentil Bernard. — 8° Sixième Ode sacrée de J.-B. Rousseau, solos et chœur (1828). — 9° Quinzième Ode sacrée de J.-B. Rousseau, voix seule. — 10° Fantaisie pour violon, solo et chœurs, sur des airs des Pyrénées. — 11° Fantaisie pour violon solo sur des airs espagnols. — 12° Plusieurs morceaux (8 numéros) de l'opéra *Ninette à la cour*, de Favart (1829). — 13° *La Prière des matelots*, morceaux d'ensemble, solos et chœurs (1831). — 14° *Psyché et l'Amour*, scènes, solos et chœur, paroles de P. Corneille (1833). — 15° Fête bachique, scène, ténor solo et chœur (1835). — 16° Hymne pour la première communion, morceau d'ensemble, solos et chœur (1840). — 17° *L'Océan*, morceau d'ensemble, solos et chœur (1841). 18° *L'Hymne du matin*, oratorio (1843). — 19° Messe solennelle à quatre voix, solos et chœurs (1845). — 20° *L'Immortalité de l'âme*, oratorio (1851). — 21° *L'Hymne de la nuit*, oratorio (1851). — 22° *Jeanne d'Arc*, grande scène lyrique en deux parties (1853). — 23° Messe à trois voix avec accompagnement d'orgue (1853). — 24° *Philadelphie*, opéra en 1 acte (1855). — 25° Un assez grand nombre d'airs détachés, chœurs avec ou sans accompagnement, morceaux à deux et un plus grand nombre de voix; nocturnes, mélodies, romances.

Écrits de M. Beaulieu : 1° *Du Rhythme, des effets qu'il produit et de leurs causes*. Paris, Dentu; Niort, Robin, 1852, gr. in-8° de 105 pages. — 2° *Mémoire sur ce qui reste de la musique de l'ancienne Grèce dans les premiers chants de l'Église*. (Lu à l'Académie des beaux-arts, dans sa séance du 31 mai 1852.) Niort, imprimerie de L. Favre, gr. in-8° avec 10 pages de musique. — 3° *Mémoire sur le caractère que doit avoir la musique d'église, et sur les*

éléments de l'art musical qui constituent ce caractère. (Lu à l'Académie des beaux-arts dans sa séance du 17 avril 1858). Paris, imprimerie de N. Chaix, gr. in-8°. M. Beaulieu est correspondant de l'Académie des beaux-arts de l'Institut.

BEAUMAVIELLE (...), basse-taille qui eut beaucoup de réputation à l'Opéra, lorsque Lulli en avait l'entreprise : ce ne fut pas cependant ce célèbre compositeur qui le fit venir de Languedoc, comme l'assure le président de Noinville dans son *Histoire de l'Opéra* (t. II, p. 54), et comme je l'ai dit, d'après lui, dans la 1re édition de la *Biographie universelle des Musiciens* (t. II, art. Beaumavielle). Perrin, qui obtint le premier privilége de l'Opéra en 1669, et s'associa avec Cambert (*voy.* ce nom) pour la composition de la musique, et avec le marquis de Sourdeac pour les machines, fit venir Beaumavielle de Toulouse, en 1670, avec d'autres musiciens, pour former la troupe de son théâtre, dont l'ouverture eut lieu au mois de mars 1671, par la pastorale intitulée *Pomone.* Les autres acteurs étaient Rossignol, autre basse-taille, Cledière et Tholet, *haute-contres* ou ténors aigus, et Miracle, ténor grave. Tous étaient des chantres de paroisse; mais Beaumavielle avait la figure agréable, la voix fort belle, et mettait beaucoup d'intelligence et d'expression dramatique dans son jeu. Après que Lulli eut enlevé à Perrin son privilége, Beaumavielle entra dans la troupe du nouvel Opéra. Il ne survécut pas longtemps à ce musicien célèbre, car il mourut à Paris, en 1688. Ce fut Thévenard (*voy.* ce nom) qui le remplaça à l'Opéra.

BEAUMESNIL (Henriette-Adélaïde Villard de), née le 31 août 1758, débuta à l'Opéra dans *Silvie*, le 27 novembre 1766, et fut reçue peu de temps après. Les opéras de *Castor et Pollux* et d'*Iphigénie en Aulide* furent ceux où elle brilla le plus. Elle se retira, avec une pension de 1,500 francs, le 1er mai 1781. Peu de temps après, elle devint la femme de Philippe, acteur de la Comédie italienne. Elle était bonne musicienne et avait appris l'harmonie et l'accompagnement sous la direction de Clément. On lui doit la musique des *Saturnales*, ou *Tibulle et Délie*, des *Fêtes grecques et romaines* qu'on représenta à l'Opéra en 1784. Elle avait écrit aussi *Anacréon;* mais cet ouvrage n'a jamais été représenté. Elle est morte à Paris en 1813.

BEAUMONT (Messire Gilles, comte de), chambrier de France, épousa en premières noces Gertrude, fille aînée de Raoul de Soissons, et d'Alix de Dreux. Il mourut en 1220. On trouve une chanson notée de sa composition dans un manuscrit de la Bibliothèque impériale coté n° 7222.

BEAUMONT (François de), écrivain français fixé en Italie, est auteur de plusieurs ouvrages au nombre desquels on remarque : *Memoria sopra Zanto*, *Aristosseno e Stesicoro;* Palerme, 1835, in-8°. Cet écrit n'est pas sans intérêt pour l'histoire de la musique.

BEAUMONT (Saunier de). On connaît sous ce nom un opuscule intitulé : *Lettre sur la musique ancienne et moderne;* Paris, 1743, in-12. Dans cette brochure il est particulièrement traité de l'opéra, et la musique de Rameau y est sacrifiée à celle de Lulli. L'auteur de cet écrit était né dans la province de Normandie, et frère d'un ecclésiastique du diocèse de Rouen, de qui l'on a quelques ouvrages médiocres de littérature et d'histoire.

BEAUPLAN (Amédée de), dont le nom véritable était *Rousseau*, était fils d'un maître d'armes des enfants de France. Il naquit en 1790 dans une petite terre près de Chevreuse, à quatre lieues de Paris, laquelle appartenait à sa mère. C'est de cette propriété, nommée *Beauplan*, qu'Amédée Rousseau a pris le nom sous lequel il s'est fait une certaine réputation de musicien et de littérateur. Ses premières années furent marquées par de tristes événements; car son père périt sur l'échafaud révolutionnaire; ses tantes, Mme Campan et Mme Auguier, toutes deux attachées au service de la reine Marie-Antoinette, furent persécutées sous le règne de la Terreur, et Mme Auguier, sur le point d'être arrêtée, se donna la mort en sautant par une fenêtre (1). L'éducation musicale de Beauplan fut assez faible; mais l'instinct lui tenait lieu de savoir. Il trouvait, presque sans les chercher, des mélodies gracieuses qui ont fait la fortune de quelques-unes de ses romances et qui ont rendu son nom populaire. Homme du monde et doué d'un esprit agréable, il était recherché, fêté dans les salons; partant, il lui restait peu de temps pour travailler. De là vient qu'avec des idées charmantes et faciles, il a fait peu de chose. D'ailleurs peu constant dans ses goûts il caressait tour à tour la musique, la peinture, les lettres, écrivait des comédies, des vaudevilles, des opéras comiques, des romans et des fables. Mais de tout cela il ne reste guère, et ses meilleurs titres au souvenir de la postérité seront toujours ses romances, *Bonheur de se revoir*, *L'Ingénue*, *le Pardon*, *Taisez-vous*, et le ravissant nocturne *Dormez, mes chères amours*, que toute la France a chanté. En 1830, Amédée de Beauplan eut la fantaisie de travestir en opéra comique, sous la

(1) On sait que la seconde fille de cette dame, cousine d'Amédée de Beauplan, devint la femme du maréchal Ney, prince de la Moskowa.

titre de l'*Amazone*, un vaudeville joué quelques années auparavant sous celui du *Petit dragon de Vincennes*. Sa partition avait été arrangée par un homme du métier, mais elle n'en parut pas meilleure. L'ouvrage, représenté le 15 novembre, n'eut que deux représentations. Cet échec découragea d'abord Beauplan; mais en 1845, il tenta un nouvel essai à l'Opéra-Comique dans un ouvrage en un acte intitulé : *Le mari au bal*, dont il avait tâché cette fois de faire seul la musique : cette nouvelle production ne vécut pas plus que la première. Amédée de Beauplan est mort à Paris le 24 décembre 1853, à l'âge de soixante-trois ans.

BEAUPUI (....), fameuse haute-contre de l'Opéra, sous l'administration de Lulli, était élève de ce grand musicien, et débuta en 1672. On ignore l'époque de sa mort.

BEAUVARLET - CHARPENTIER (Jean-Jacques), né à Abbeville, en 1730, était organiste à Lyon lorsque Jean-Jacques Rousseau, passant par cette ville, l'entendit et le félicita sur ses talents, qu'il jugea dignes de la capitale. M. de Montazet, archevêque de Lyon et abbé de Saint-Victor de Paris, lui fit donner l'orgue de cette abbaye, dont il vint prendre possession en 1771. Daquin étant mort l'année suivante, un concours fut ouvert pour lui donner un successeur dans l'emploi d'organiste de Saint-Paul : Charpentier, qui s'y présenta, l'emporta sur tous ses rivaux et fut nommé. Il fut aussi l'un des quatre organistes de Notre-Dame. Son sort était fixé de la manière la plus brillante, lorsque la subversion du culte catholique le priva de ses places d'organiste de Saint-Paul et de Saint-Victor, en 1793; le chagrin qu'il en conçut le conduisit au tombeau, au mois de mai 1794. Après la mort d'Armand-Louis Couperin, Charpentier fut considéré généralement comme le plus habile organiste français; cependant on ne trouve point dans ses ouvrages de quoi justifier cette réputation. Les plus connus sont : — 1° Pièces d'orgue; Paris, in-fol.; — 2° Sonates de clavecin, op. 2 et 8; — 3° Airs variés pour piano, op. 5 et 12; — 4° Fugues pour l'orgue, op. 6; — 5° Trois Magnificat pour l'orgue, op. 7, in-fol. obl.; — 6° Deux concertos pour clavecin, op. 10. Son Journal d'orgue, qui parut en 1790 (Paris, Le Duc), est composé de douze numéros, dont voici l'indication : — 1° Messe en mi mineur; — 2° Six fugues; — 3° Deux *Magnificat*; — 4° Messe en ré mineur; — 5° Quatre hymnes pour la Circoncision, l'Épiphanie, la Purification et l'Annonciation; — 6° Messe royale de Dumont; — 7° Quatre hymnes; — 8° Plusieurs proses pour les principales fêtes de l'année; — 9° Deux Magnificat, avec un carillon des morts au *Gloria Patri*; — 10° Messe en sol mineur; — 11° Deux Magnificat où l'on trouve des noëls variés; — 12° Trois hymnes, celles de Saint-Jean-Baptiste, de l'Assomption et de l'Avent, avec quatre grands chœurs pour les rentrées de processions.

BEAUVARLET - CHARPENTIER (Jacques-Marie), fils du précédent, est né à Lyon le 3 juillet 1766. Il eut pour maître de clavecin et de composition son père, à qui il succéda dans la place d'organiste de Saint-Paul, après le rétablissement des églises. Il a fait un grand nombre de pièces de clavecin et d'orgue, parmi lesquelles on remarque : — 1° Victoire de l'armée d'Italie, ou bataille de Montenotte; Paris, 1796; — 2° Airs variés à quatre mains pour le clavecin, 1799; — 3° La bataille d'Austerlitz, 1805; — 4° La bataille d'Iéna, 1807; — 5° Méthode d'orgue, suivie de l'office complet des dimanches et d'un *Te Deum* pour les solennités, etc., etc. Charpentier a donné aussi au théâtre des Jeunes Artistes, en 1802, *Gervais, ou le Jeune Aveugle*, opéra en un acte. Dans les dernières années de sa vie, il fut organiste de l'église Saint-Germain-des-Prés. Cet artiste a cessé de vivre au mois de novembre 1834.

BECCATELLI (Jean-François), Florentin, fut maître de chapelle à Prato, petite ville de la Toscane, et mourut en 1734. Il fit paraître dans le 33e volume du journal *de' Letterati d'Italia*, une dissertation sur un problème singulier qui consistait à trouver le moyen d'écrire un morceau de musique pour des instruments accordés de diverses manières, en sorte que chaque partie pût être jouée à une clef quelconque sans désignation. Ce morceau a pour titre : *Parere sopra il problema armonico : fare un concerto con più stromenti diversamente accordati*, e *spassare la composizione per qualsivoglia intervallo*. On a aussi du même auteur : — 1° *Lettera critico-musica ad un suo amico sopra due difficoltà nella facoltà musica, da un moderno autore praticata*. Dans le supplément du Journal des Lettrés d'Italie, t. III, année 1726, p. 1-55, une critique de cette lettre parut sous ce titre : *Parere del sig. N. N. sopra la lettera critico-musica del sig. Giovan Francesco Beccatelli, Fiorentino*. Beccatelli y fit une réponse, et l'intitula : *Risposta al parere scritto da N. N. sopra la lettera critico-musica*. Cette réponse fut insérée dans le même journal et dans le même volume, p. 67-83. Une autre dissertation a paru dans ce volume sur l'usage du bécarre dans la musique moderne(*Supplementi al Giornale de' Letterati d'Italia*, t. III, Venise, 1726, in-8°, p. 492). Le père Martini possédait aussi

une *Spiegazione sopra la lettera critico-musica*, en manuscrit. Parmi les ouvrages inédits de Beccatelli, on trouve : — 1° *Documenti e regole per imparare a suonare il basso continuo;* — 2° *Sposizione delle musiche dottrine degli antichi greci e latini;* — 3° *Divisione del monocordo secondo Pittagora, e Tolomeo, nei generi diatonico, cromatico ed enarmonico*, Voy. Martini, *Stor. di mus.*, t. 1, p. 449.

BECELLI (Jules-César), littérateur et poëte, naquit à Vérone en 1683. Après avoir fait ses études chez les jésuites de cette ville, il entra dans leur société; mais en 1710 il manifesta le désir d'en sortir, et il en obtint l'autorisation. Plus tard il se maria et se livra à l'enseignement. Il était des Académies de Vérone, de Bologne, de Modène, de Padoue, et il fournissait à toutes des mémoires et des dissertations. Il mourut au mois de mars 1750. Parmi ses nombreux ouvrages on compte deux morceaux relatifs à l'Académie philharmonique de Vérone; le premier a pour titre : 1° *Lezione nell' Academia filarmonica;* Vérone, 1728. Il paraît que ce sont des lectures faites dans cette académie par l'auteur. Le second ouvrage est un dialogue intitulé : *De Ædibus Academiæ philarmonicæ Veronensis, ejusdemque museo;* Vérone, 1745, in-4°.

BÈCHE. Trois frères de ce nom étaient attachés à la musique du Roi, vers 1750. L'aîné, qui était doué d'une fort belle voix de haute-contre, était chanteur à la chapelle royale; il s'est retiré vers 1774, après plus de vingt-cinq années de service. Il était instruit dans tout ce qui concernait son art, et c'est en partie sur les notes qu'il avait remises à Laborde, que celui-ci a composé son *Essai sur la musique*. Le plus jeune fut un des compilateurs du *solfége d'Italie*.

BÉCHER (Alfred-Jules), docteur en droit et compositeur de musique, naquit à Manchester en 1804, de parents allemands qui, jouissant d'une certaine aisance, revinrent dans leur patrie et s'y fixèrent. Bécher, dès son enfance, se livra à l'étude de la musique; puis il suivit les cours des universités de Heidelberg et de Gœttingue, et alla achever ses études de droit à Berlin, où il obtint le doctorat. Compromis par ses relations avec des sociétés démagogiques, il subit une détention de quelques mois dans une forteresse; mais aucune preuve de conspiration n'ayant pu être fournie contre lui, il fut remis en liberté, et alla s'établir à Elberfeld comme avocat. Cependant, entraîné par sa passion pour la musique et par les bizarreries de son caractère, il négligea ses affaires. Bientôt abandonné de ses clients, il ne trouva plus d'existence assurée dans cette ville, et il alla passer quelques mois à Cologne, où il rédigea un journal commercial qui n'eut pas de succès. Dégoûté de cette entreprise, il alla s'établir à Dusseldorf, s'y lia avec quelques artistes, particulièrement avec le peintre Grobbe, et y vécut dans une sorte d'enthousiasme que troublaient quelquefois les besoins de la vie réelle, mais dont l'influence se fit sentir dans quelques-uns de ses ouvrages. Un moment vint pourtant où des embarras pécuniaires l'obligèrent à s'éloigner d'une ville qui lui plaisait, pour aller chercher ailleurs des moyens d'existence. Il se dirigea vers la Hollande : mais son dénûment était tel, qu'il fut très-heureux de vendre la propriété d'un de ses ouvrages pour quelques écus, à un marchand de musique de Wésel. Arrivé à La Haye, il y donna des leçons de musique et fit un cours de théorie de cet art : mais peu satisfait encore de cette position, il se rendit à Londres en 1840, avec quelques lettres de recommandation qui lui procurèrent l'avantage d'être attaché comme professeur à l'Institution royale de musique. Les cinq années qu'il passa dans cette grande ville furent les plus heureuses de sa vie. Parmi les relations qu'il y avait formées se trouva celle d'un riche négociant qui le chargea d'aller à Vienne, en 1845, pour y suivre les détails d'un procès important pour lequel il lui fut avancé une somme assez considérable. Bécher partit donc de Londres et arriva à Vienne, dont il ne devait plus sortir. En passant à Leipsick, il y avait vu Mendelssohn qui lui avait donné quelques lettres de recommandation à l'aide desquelles il fut bien accueilli dans plusieurs cercles d'artistes et de littérateurs. Bientôt attaché à quelques journaux d'art, il se fit remarquer par l'originalité de sa critique. Ce fut aussi à cette époque que furent publiées ses compositions les plus importantes. Il venait de faire paraître la deuxième édition d'un écrit rempli d'enthousiasme sur le talent de Jenny Lind et sur sa vie, lorsque la révolution populaire de Vienne éclata au mois de mars 1848. Entraîné par ces circonstances, qui d'ailleurs se trouvaient en harmonie avec ses sentiments et ses opinions, il devint un des plus ardents chefs de la révolte, et entra dans le comité central démocratique qui dirigeait alors les événements. Avec la coopération des chefs de clubs, tels que Fauseneau, Jellineck, Stift et Kollach, il fonda le journal *Le Radical*, dont le premier numéro parut à Vienne le 16 juin 1848, et qui ne cessa qu'à la prise de Vienne par les troupes impériales. Jusqu'au dernier moment, il combattit avec énergie dans les rangs de la garde mobile, excitant toute la population de Vienne à une résistance désespérée. Arrêté quelques jours après la prise d'assaut de cette

ville, il fut traduit devant un conseil de guerre qui le condamna à la peine de mort, le 22 novembre. Cette sentence fut exécutée le lendemain, et Bécher fut fusillé avec Jellineck et quelques autres chefs, dans les fossés de la ville, hors de la Porte-Neuve de Vienne. Ainsi périt à l'âge de quarante-quatre ans un homme qui aurait pu se faire un nom honorable dans son art, si ses passions ne l'eussent pas souvent jeté dans des voies opposées au but qu'il voulait atteindre. Son ami, M. Walter de Gœthe, nous a révélé le secret motif des violences où Becher s'est laissé entraîner, par ces paroles tirées d'une touchante élégie : « Infortuné ! ce qui t'enflammait le cœur, ce n'était point l'amour de la liberté, comme tu le pensais dans ton aveuglement ; c'était l'effervescence de tes passions ; tu te laissas entraîner par la plus misérable de toutes, par la vanité !

« Tu voulais à tout prix sortir de l'obscurité ; tu voulais briller ; au lieu de souffrir, tu voulais dominer ; ce qu'il te fallait, c'était de l'admiration, une foule attentive .... » Plus loin, M. de Gœthe apprécie le talent de Bécher en termes correspondants à ceux-ci : « C'est dans les quatuors de Bécher, et non dans le dévergondage de son journal, que nous devons chercher (nous autres artistes du moins) la profession de foi de son âme. Or, dans ces quatuors, malheureusement inédits, Bécher nous a laissé un solide et superbe édifice, dont ses compositions de moindre étendue représentent en quelque sorte l'ornementation fantastique. Bécher, je le dis dans la plus intime conviction, nous a révélé un riche trésor dans ses quatuors : la profondeur du sentiment, l'élan vigoureux de la pensée, la connaissance vraiment prodigieuse de tous les effets dont les instruments à cordes sont susceptibles, voilà des qualités qu'on ne peut lui contester, et qui font pardonner quelques longueurs et des passages entachés de recherche et d'affectation. Un jour ses compositions seront aimées et admirées, à moins qu'elles n'aient le sort de beaucoup d'autres éminentes productions d'artistes allemands, et qu'elles ne disparaissent à jamais dans les cavités poudreuses d'une armoire.

« Que de belles choses ne devons-nous pas à Bécher[1] et que de chefs-d'œuvre il nous eût donnés encore, si l'infatigable travailleur avait pu exécuter tous ses projets ! L'été, pendant son séjour à la campagne, Bécher produisait plus en un mois que beaucoup d'autres en un an. Ses admirables *Lieder* de Mignon et du *Joueur de harpe*, qu'il se proposait de lier par des morceaux de musique instrumentale et des chœurs pour en former une composition de quelque étendue, n'arriveront sans doute jamais à la publicité, quoique les esquisses de son travail soient à peu près terminées. Bécher couvait dans sa pensée la musique d'un opéra (*la Mort de Cesar*) ; il avait aussi conçu le projet de faire un opéra avec le poëme dramatique, *Elrinde*, du jeune Max Wolfgang de Gœthe ; un troisième cahier de pièces lyriques était prêt à être livré à l'impression ; sa symphonie avançait, et des *Lieder* de toute dimension naissaient chaque jour sous sa plume. Bécher secouait tout cela comme d'une corne d'abondance devant ceux qui le recherchaient. Il se sentait heureux et se livrait à une joie tout enfantine, toutes les fois qu'une de ses compositions éveillait les sympathies de ses auditeurs ; et puis, il était partout, aidant et conseillant, lui qui trouvait si peu d'assistance, etc. »

L'Allemagne n'a point partagé l'admiration de l'auteur de ces paroles pour les productions de Bécher. Ainsi que le dit lui-même M. de Gœthe, Berlin savait à peine son nom ; Vienne le repoussait, et Leipsick, où plusieurs de ses ouvrages ont été publiés, a montré pour eux jusqu'à ce jour une complète indifférence. Il y a quelque chose pourtant qui n'est pas commun dans ses *Lieder*, et ses pièces lyriques pour le piano ont de la fantaisie ; mais le désordre règne dans tout cela ; on y sent la recherche, le désir de l'extraordinaire, et cette antipathie du simple qui a saisi beaucoup de musiciens de l'époque actuelle. Les ouvrages publiés par Bécher, avant les événements qui furent causes de sa fin tragique, sont : 1° Huit poésies (*Gedichte*) pour voix seule et piano, op. 1 ; Leipsick, Hofmeister. — 2° Huit pièces lyriques pour le piano, op. 2 ; Cologne, Eck. — 3° Six poésies à voix seule et piano, op. 3 ; Elberfeld, Arnold. — 4° Rondo pour le piano, op. 5 ; Vienne, Mechetti. — 5° Trois sonates pour piano seul, op. 7 ; Wesel, Printz. — 6° Six chants à voix seule avec piano, op. 6 ; Cologne, Eck. — 7° Thème original varié pour piano ; Amsterdam, Steup. — 8° Monologue pour piano, op. 9 ; Vienne, Müller. — 9° Six chants à voix seule avec piano, op. 10, 4e recueil de chants ; Vienne, Haslinger. — 10° Sonate pour piano, op. 11 ; Vienne, Müller. — 11° Neuf pièces lyriques pour le piano, op. 18 ; p. Vienne, Mechetti. — 12° *La Housarde*, air hongrois varié pour le piano ; Amsterdam, Steup. — 13° Adagio appassionato pour le piano, op. 20 ; Vienne, Müller. On a aussi de Bécher un compte rendu de la fête musicale donnée à Cologne, en 1836, sous ce titre : *Das Niederrheinische Musikfest ästhetisch und historisch betrachtet von*, etc. Co-

logne, Buschler, 1836, in 8° de 25 pages. Sa notice sur la vie de *Jenny Lind* est intitulée : *Jenny Lind, eine Skizze ihres Lebens*, avec le portrait de la cantatrice; Vienne, Japper, 1847, in-8°.

BECHSTEIN (Louis), conseiller privé à Gotha, est né à Meinungen, le 24 novembre 1801. Après qu'il eut terminé ses études de collége, il fut destiné à la profession de pharmacien et alla faire son apprentissage à Arnstadt; mais un recueil de poésies qu'il publia dans cette ville, en 1828, ayant fixé sur lui l'attention du duc de Saxe-Meinungen, ce prince lui fournit les moyens d'aller étudier l'histoire et la philosophie à l'université de Leipsick. De retour à Meinungen dans l'automne de 1831, il obtint la place de conservateur de la bibliothèque du duc et celle de bibliothécaire adjoint de la bibliothèque publique. En 1833, il reçut sa nomination de bibliothécaire en chef. Depuis lors M. Bechstein a publié beaucoup de poésies de différents genres et un livre intitulé : *Fahrten eines Musikanten* (Voyages d'un musicien); Schleusingen, Gläser, 1837, 3 vol. in-8°, avec des planches de musique. Le héros de ce livre est le professeur Elsler, connu en Allemagne comme savant et comme musicien distingué. Suivant certains bruits qui se sont répandus, Elster serait lui-même l'auteur de l'ouvrage : mais il n'aurait pas voulu le publier sous son nom, et il aurait obtenu de M. Bechstein d'en prendre la responsabilité.

BECK (David), habile constructeur d'orgues, vivait à Halberstadt en 1590. Son premier ouvrage fut l'orgue de l'église Saint-Martin de cette ville; mais ce qui assura surtout sa réputation fut l'orgue de l'église du château de Groningue, qu'il entreprit en 1592, auquel il employa neuf ouvriers, et qu'il acheva en 1596. Cet ouvrage, restauré en 1705 par Christophe Contius, fut examiné solennellement et reçu par cinquante-trois des plus célèbres organistes et constructeurs d'orgues de l'Allemagne. Il est composé de cinquante-sept jeux, deux claviers, pédale, et a coûté dix mille écus de Hollande; somme énorme pour ce temps. Werckmeister a décrit la cérémonie de la réception de cet orgue dans un écrit spécial intitulé : *Organum Gruningense redivivum*, etc.; Quedlinbourg, 1705, in-4°. (*V.* Werckmeister.)

BECK (Michel), professeur de théologie et de langues orientales à Ulm, né dans cette ville, le 24 janvier 1653, a publié une dissertation *De accentuum Hebræorum usu musico*; Iéna, 1678, in-4°. Elle a été réimprimée dans le *Thesaurus theolog. philolog.*, etc.; Amsterdam, 1701, sous ce titre : *De accentuum usu et abusu musico hermeneutico*. Beck a composé cette dissertation pour défendre l'antiquité des accents musicaux des Juifs contre les attaques de Bohlius, qui prétendait qu'ils étaient inconnus des anciens Hébreux. Il avoue cependant que ces accents varient de signification entre les Juifs allemands, italiens, espagnols et portugais. Au reste, ces deux savants manquaient de documents authentiques pour traiter cette question, qui pourrait être examinée aujourd'hui avec quelque succès.

BECK (Reichardt-Charles), musicien allemand, vivait à Strasbourg vers le milieu du dix-septième siècle. Il a fait imprimer : *Erster Theil neuer Allemanden, Balletten, Arien, Gigen, Couranten, Sarabanden, mit zwey Violinen und einem Bass* (Première partie de nouvelles allemandes, ballets, airs, gigues, courantes et sarabandes pour deux violons et basse); Strasbourg, 1654.

BECK (Jean-Philippe), musicien allemand du dix-septième siècle, vraisemblablement de la famille du précédent, a fait imprimer . *Allemanden, Gigen, Couranten und Sarabanden auf der Viola da Gamba zu streichen von etlichen Accorden* (Allemandes, gigues, courantes et sarabandes pour la basse de viole). Strasbourg, 1677.

BECK (Godefroi-Joseph), né à Podiebrad, en Bohême, le 15 novembre 1723, fut dans sa jeunesse un excellent organiste à l'église Saint-Égide, de Prague, et plus tard devint un bon chanteur en voix de basse. Après avoir fait ses études dans sa ville natale et à Prague où il termina son cours de philosophie, il entra dans l'ordre des dominicains, puis se rendit en Italie en 1752, et séjourna quelques années à Bologne et à Rome. De retour dans sa patrie, il y fut nommé professeur de philosophie à l'université de Prague, et enfin supérieur et provincial de son ordre. Savant musicien, il écrivit beaucoup de musique d'église et s'essaya dans le style instrumental. Au nombre de ses ouvrages, on cite une grande symphonie qu'il composa en 1786 et qu'il dédia à l'archevêque de Prague. Celui-ci se chargea de toute la dépense de l'exécution. Beck mourut à Prague le 8 avril 1787.

BECK (Jean-Éberhard). *Voyez* Beek.

BECK (Léonard). *Voyez* Becke.

BECK (François), fils d'un conseiller privé du prince Palatin, naquit à Mannheim en 1730, et fut adopté par le prince, qui le fit élever jusqu'à l'âge de quinze ans. Son père, bon musicien et qui jouait bien du violon, lui donna des leçons de cet instrument, et lui fit faire de rapides progrès, grâce à l'heureuse organisation que le jeune Beck avait reçue de la nature. Devenu le favori du prince et l'objet de l'envie des courtisans, il

semblait destiné à la plus heureuse existence; mais une affaire malheureuse, causée par un bon mot imprudent du jeune homme, l'obligea à se battre en duel. Son adversaire fut blessé mortellement, et Beck dut chercher son salut dans la fuite. Il se rendit à Paris, puis alla s'établir, à Bordeaux, et y devint directeur du concert, vers 1780. C'était un compositeur fort habile, qui aurait pu se faire une brillante réputation, s'il eût voulu se fixer à Paris; mais il n'était point aiguillonné par le besoin de renommée, et son indifférence sur ce point allait même jusqu'à l'excès. Il en résulta qu'il produisit peu, quoique sa carrière ait été longue, et que sa fortune en souffrit autant que sa réputation. Il est mort à Bordeaux, le 31 décembre 1809, dans un âge avancé. La quatrième classe de l'Institut l'avait nommé son correspondant. En 1776, il publia quatre œuvres de symphonies de sa composition, chacun de six symphonies. En 1783, il fit exécuter au concert spirituel un *Stabat* qui fut très-applaudi. Le 2 juillet 1789, il fit représenter, sur le théâtre de Monsieur, *Pandore*, mélodrame; cet ouvrage eut peu de succès. La partition a été gravée. On connaît aussi de lui un *Gloria* et un *Credo* qui sont excellents. Il a laissé en manuscrit des quatuors pour violon et des sonates de piano.

BECK (Guillaume), né à Carlshaven dans le duché de Hesse-Cassel, en 1765, a publié en 1787, dans un almanach de la Hesse, un essai intitulé : *Etwas über die Musik* (Bagatelle sur la musique).

BECK (Chrétien-Frédéric), compositeur et pianiste à Kirckheim, vers la fin du dix-huitième siècle, a publié les ouvrages suivants de sa composition : 1° Deux sonates pour le clavecin à quatre mains; Spire, 1789. — 2° Fantaisies pour le clavecin; Dresde, 1791. — 3° Concerto pour le clavecin, en *si* bémol, avec accompagnement; Spire, 1792. — 4° Six menuets à quatre mains; Heilbronn et Offenbach, 1794. — 5° Concerto avec accompagnement de deux violons, alto, basse, deux flûtes et deux cors; Mayence, Schott. — 6° Six pièces faciles à quatre mains; ibid. — 7° Dix variations faciles, *ib.* — 8° Douze variations sur l'air *God save the King*; ibid., et d'autres morceaux. Gerber a attribué à Chrétien-Frédéric Beck le mélodrame de *Pandore*, qui est de François Beck.

BECK (Josepha), née *Scheefer*, cantatrice allemande, élève de madame Wendling, débuta en 1788 au théâtre de Manheim, comme première chanteuse. Elle y resta jusqu'en 1797, époque où elle passa à Munich. On vante l'étendue de sa voix et la hardiesse de son exécution. Les premiers rôles des opéras de Mozart étaient ceux où elle brillait particulièrement.

BECK (Frédéric-Adolphe), répétiteur du corps royal des nobles cadets, à Berlin, a publié un petit ouvrage intéressant sous ce titre : *Dr. Martin Luther's Gedanken über die Musik* (Idées de Martin Luther sur la musique); Berlin et Posen, E. S. Mittler, 1825, in-8°, de XXVIII et 115 pages. Ce livre est rempli d'une érudition solide.

BECKE (Léonard), musicien à l'église de Notre-Dame à Nuremberg, naquit dans cette ville en 1702, et mourut en 1769. Il jouait supérieurement du hautbois d'amour, et a composé des *Partite* pour son instrument, luth et basse de viole, qui sont restés en manuscrit.

BECKE (Jean-Baptiste), fils du précédent, et non son frère, comme le disent les auteurs du *Dictionnaire des Musiciens*, qui le nomment *Jean Beek*, naquit à Nuremberg le 24 août 1743. Son père lui donna des leçons de clavecin, de chant, de basson, de flûte, et lui fit faire ses études près de lui. Après avoir achevé sa philosophie, le jeune Becke embrassa l'état militaire, en 1762, et obtint une place d'adjudant près du feld-maréchal-lieutenant baron de Rodh, pendant la guerre de Sept ans. Pendant la paix, il fit, avec son général, un voyage à Stuttgart, et pendant son séjour en cette ville, il prit des leçons de flûte du professeur Steinhard. En 1764, il partit pour la Suisse et passa l'hiver à Mersebourg. Ayant perdu son général en 1766, il quitta le service et se rendit à Munich. Il obtint de se faire entendre du prince électoral Maximilien III, à qui son jeu plut beaucoup, et qui le plaça dans sa chapelle. Dans le même temps il se rendit près du célèbre Windling, afin de perfectionner, sous sa direction, son talent sur la flûte. Becke passa huit mois à Manheim auprès de cet artiste. De retour à Munich, il prit des leçons de composition de Joseph Michl, et commença à publier ses ouvrages pour la flûte. Vers 1780, Becke était compté parmi les plus habiles flûtistes de l'Allemagne, et ses compositions, particulièrement ses concertos, étaient recherchés. Les Catalogues de Breitkopf (de Leipsick) et de Westphal (de Hambourg), publiés à cette époque, indiquent les titres de ses ouvrages.

BECKEN (Frédéric-Auguste). On a sous ce nom un recueil de chansons intitulé : *Sammlung schöner Lieder mit Melodien*; Francfort, 1775.

BECKER (Dietrich ou Thierry), violoniste et compositeur du sénat de Hambourg, vers le milieu du dix-septième siècle, a fait imprimer : 1° *Sonaten für 1 Violine, 1 Viol di gambe und den General-Bass, über Choralllieder* (Sona-

tes pour un violon, une basse de viole et la basse continue, sur des cantiques); Hambourg, 1668. — *Die musikalischen Frühlings-Früchte, bestehend in drei, vier und fünfstimmiger Instrumental-Harmonie, nebst dem B. C.* (*Les fruits du printemps musical*, consistant en harmonie instrumentale à trois, quatre et cinq parties, avec la basse continue); Hambourg, 1668, in-fol.

BECKER (Jean), organiste de la cour à Cassel, né le 1er septembre 1726 à Helsa, près de cette ville, est mort en 1803. Il avait étudié la composition à Cassel sous la direction de Suss. Ses ouvrages pour l'église sont nombreux, mais il ne les a pas publiés. On connaît seulement sous son nom un livre de cantiques intitulé : *Choralbuch zu dem bey den hessischen reformirten Gemeinden eingeführten verbesserten Gesangbuches* (Livre de chorals pour le nouveau recueil de cantiques introduit dans les congrégations reformées de la Hesse); Cassel, 1771, in-4°.

BECKER (Charles-Louis), né dans un village de la Saxe, en 1756, a été organiste à Nordheim, et s'est fait connaître par les ouvrages suivants : 1° *Arietten und Lieder mit Klavier;* Gœttingue, 1784, in-4°. — 2° *Idem*, 2e et 3e *Recueils*. — 3° *VI Lieder der Freundschaft und Liebe gewidmet, mit Klavier*, op. 16; Offenbach, 1802. — 4° *Andante avec dix-huit variations;* Offenbach, André. — 5° Six valses pour le piano; ibid. — 6° Douze préludes pour l'orgue, avec ou sans pédale; ibid. Becker est mort en 1812.

BECKER (Charles-Ferdinand), organiste de l'église Saint-Nicolas et professeur du conservatoire de Leipsick, est né dans cette ville le 17 juillet 1804. Schicht et Frédéric Schneider ont été ses maîtres de piano, d'harmonie et de composition. A l'âge de quatorze ans, il débuta comme pianiste dans un concert; puis il se livra à l'étude de l'orgue et s'adonna spécialement à cet instrument. Après avoir rempli les fonctions d'organiste dans quelques petites églises de sa ville natale, il obtint en 1825 la place d'organiste de Saint-Pierre, vacante par la mort de Droebs, et douze ans après il succéda à Henri Müller, en la même qualité, dans l'église de Saint-Nicolas. Enfin, sa position s'est complétée par sa nomination de professeur d'harmonie et d'orgue au Conservatoire de Leipsick. Becker s'est fait connaître comme artiste par la publication de quelques bagatelles pour le piano; par un recueil de 12 adagios pour orgue, op. 9; par deux œuvres de trios pour le même instrument, op. 10 et 11, et par un recueil de dix-huit pièces de différents caractères, op. 12. On a aussi de lui : *Evangel. Choralbuch*, 138 *enthaltend vierstimm. Choräle* (Livre choral consistant en cent trente-huit chorals à quatre voix, pour le nouveau livre du chant de Leipsick); Leipsick, Fr. Fleischer in-4°; — Le livre complet de mélodies pour le même chant (*Vollständiges Choralmelodienbuch*), ibid.; et un recueil de chorals pour le nouveau livre de chant de Hambourg, Crantz. M. Becker a aussi donné en 1832 une édition des Chorals à quatre voix de Jean-Sébastien Bach, qui n'a pas obtenu l'approbation des connaisseurs, et il a été, conjointement avec Billroth, éditeur d'une collection de chorals des seizième et dix-septième siècles; Leipsick, Tauchnitz. M. Ch. F. Becker est plus connu par ses travaux de littérature musicale que par ses compositions. Son premier ouvrage dans cette branche de l'art a paru sous ce titre : *Rathgeber für Organisten* (Conseils pour les organistes); Leipsick, Schwickert; 1828, in-8° de 142 pages. Dans la même année, il commença à écrire sur son art dans les journaux, et fit insérer des morceaux sur divers sujets dans la *Cæcilia*, rédigée par Gottfried Weber (t. IX, p. 69-84), dans la Gazette générale des églises (*Allgem. Kirchenzeitung*) publiée à Darmstadt (1828, p. 910, 982, 1558), Dans l'*Eutonia*, publiée à Breslau (t. I, p. 131—135; t. II, p. 241—246); dans le *Tageblatt* de Leipsick (an. 1830, p. 677—681 et 753—755); dans les *Zeitgenossen* de la même ville (1832, p. 1 — 39); et dans la Gazette générale de musique de Leipsick (ann. 37, 38, et 44). Lorsque la nouvelle Gazette musicale fut fondée, en 1834, par Robert Schumann, M. Becker fut au nombre des collaborateurs de cette feuille, lesquels, sans le savoir, se prêtaient aux intérêts de novateurs dont l'impuissance s'est manifestée dans la suite. Il a publié dans cette feuille un certain nombre d'articles sur des objets d'érudition musicale. Outre ces morceaux détachés, il a donné les ouvrages dont les titres suivent : 1° *Systematisch-chronologische Darstellung der musikalischen Literatur von der frühesten bis auf die neueste Zeit* (Exposé systématico-chronologique de la littérature musicale depuis l'antiquité jusqu'à l'époque actuelle); Leipsick, Robert Friese, 1836, 1 vol. in-4°. En 1839, il a fait paraître un supplément du même ouvrage, sous le même titre et chez le même éditeur, en un cahier de 12 feuilles in-4°. Ce livre est la reproduction de la *Littérature générale de la musique* de Forkel, avec les quelques additions de Lichtenthal, et celles que M. Becker y a faites. Dans le supplément se trouvent, en assez grand nombre, des rectifications et addi-

tions bien faites, lesquelles sont distinguées par un W., et que je crois avoir été fournies par M. Antoine Schmid, de Vienne, auteur de l'excellent travail sur Ottaviano de Petrucci et sur ses successeurs. — 2° *Die Hausmusik in Deutschland in dem 16ten, 17ten und 18ten Jahrhunderte. Materialien zu einer Geschichte desselbenes*, etc. (La musique de chambre en Allemagne dans les seizième, dix-septième et dix-huitième siècles. Matériaux pour son histoire, etc.); Leipsick, Fest, 1840, in-4° de 123 pages. — 3° *Die Tonwerkedes 16ten und 17ten Jahrhundert, oder systematisch chronologische Zusammenstellung der in diesen zwei Jahrhunderten gedruckten Musikalien* (Les œuvres de musique des seizième et dix-septième siècles, ou tableau systématico-chronologique de la musique imprimée dans ces deux siècles); Leipsick, Ernest Fleischer, 1847, in-4° de 22 feuilles, avec le portrait de l'auteur. Ces deux derniers ouvrages ont été entrepris dans le but de faire pour les œuvres pratiques de l'art ce que Forkel a fait pour sa littérature; mais il y a loin de l'une à l'autre œuvre sous le rapport de l'exécution. — 4° *Alphabetisch und chronologisch geordnetes Verzeichniss einer Sammlung von musikalischen Schriften. Ein Beitrag zur Literatur-Geschichte der Musik* (Catalogue alphabétique et chronologique d'une collection d'écrits sur la musique. Essai pour l'histoire de la littérature de cet art); Leipsick, Breitkopf et Hartel, 1847, gr. in-8°. Ce catalogue est celui de la collection d'ouvrages sur la musique possédée par M. Becker lui-même. — 5° *Die Tonkunstler des neunzehnten Jahrhunderts; ein Kalendarisches Handbuch zur Kunstgeschichte* (Les Musiciens du dix-neuvième siècle. Manuel dans la forme d'un calendrier pour l'histoire de l'art); Leipsick, Kössling, 1849, in-8° de 177 pages. M. Becker m'a fait l'honneur de me dédier ce petit ouvrage. Hélas! je ne me montre guère reconnaissant! Mais quoi? la vérité! Je ne la trahirai pas en déclarant que M. Becker m'a paru un excellent homme, et qu'il m'a fait un accueil rempli de bienveillance, lorsque je l'ai visité à Leipsick.

BECKER (Constantin-Jules), compositeur et écrivain sur la musique, est né le 3 février 1811 à Freiberg, où son père était professeur du collége. Dans cette institution, comme dans toutes celles du même genre, il y avait une école de musique et de chant en chœur dirigée par Anacker. Ce professeur, ayant reconnu dans le jeune Becker d'heureuses dispositions pour la musique, donna des soins à leur culture, et mit son élève en état de prendre part à l'exécution des grands ouvrages de Haendel, de Bach, de Mozart et de Beethoven. A l'époque de la mue, Becker perdit sa belle voix de soprano : il interrompit alors l'étude de la musique pour suivre les cours du collége et terminer ses études classiques; puis il entra au séminaire où ses connaissances musicales lui firent bientôt obtenir une place de professeur. En 1835, il se rendit à Leipsick dans le but de perfectionner son instruction et d'y suivre les cours de philosophie à l'université. Charles-Ferdinand Becker devint son maître de contrepoint, et lui fit faire la connaissance des artistes les plus distingués de Leipsick. En 1837, il entra dans la rédaction de la nouvelle Gazette musicale fondée par Schumann, à laquelle il a fourni un grand nombre d'articles juqu'en 1846. Trouvant néanmoins peu de ressources pour son existence dans cette ville, il alla se fixer à Dresde, vers 1843, et y vécut comme professeur de chant et de composition. On ignore les motifs qui lui firent abandonner cette ville trois ans après, et se retirer à Hofœssnitz, ou Oberlœsenitz, où il vécut dans un isolement presque absolu, sans renoncer néanmoins à cultiver la musique comme compositeur et comme écrivain. Les ouvrages les plus importants de cet artiste sont : 1° Une symphonie à grand orchestre exécutée avec succès au concert de Leipsick, le 20 avril 1843. — 2° *Das Zigeunerleben* (La vie des Bohémiens), rapsodie en sept chants pour un chœur d'hommes, exécutée à Leipsick, en 1845. — 3° *Le siége de Belgrade*, opéra représenté à Leipsick, le 21 mai 1848. — 4° Recueils de *Lieder* avec accompagnement de piano, œuvres 2, 5, 6, 8, 14, 17; Leipsick et Dresde. — 5° Trois duos pour des voix de femmes, op. 36. — 6° *Lieder* à trois voix et piano, op. 21, 23. — 7° Pièces de chant détachées. — 8° Sérénade pour violon et violoncelle, op. 34. Becker s'est distingué comme écrivain par les ouvrages suivants : 9° *Männer-Gesangschule* (Méthode de chant pour les hommes); Leipsick, Klem, 1845. — 10° *Harmonie-Lehre für Dilettanten. Briefe an eine Dame* (Science de l'harmonie pour les amateurs. Lettres à une dame); Leipsick, Friese, 1842, in-8°. — 11° *Kleine Harmonielehre oder Anweisung. zur leichten Erlernung der Kunst*, etc. (Petite méthode d'harmonie, ou instruction pour apprendre l'art avec facilité, etc.); Leipsick, Friedlein, 1844. — 12° *Die Neuromantiker* (Les nouveaux romantiques. Roman musical); Leipsick, Weber 1840, 2 vol. in-8°. On a aussi de Becker une traduction allemande du voyage musical de Berlioz en Allemagne; Leipsick, 1843, et un roman satirique intitulé *Klubian und Compagnie*,

ibid., 1841. Cet artiste est mort à Oberlœsenitz, le 26 février 1859, à l'âge de quarante-huit ans.

BECKMANN (Jean-Frédéric-Théophile), organiste de la grande église de Celle, né en 1737, est mort dans cette ville le 25 avril 1792, dans la cinquante-sixième année de son âge. Cet artiste fut un des plus habiles pianistes du dix-huitième siècle : il excellait surtout dans l'improvisation, où il montrait une grande habileté à faire usage du contrepoint double. Les compositions qu'il a publiées sont : 1° Trois sonates pour le clavecin, première partie; Hambourg, 1769. — 2° Trois *id.* deuxième partie; ibid., 1770. — 3° Trois concertos pour le clavecin; Berlin, 1779. — 4° Trois *idem;* ibid., 1780. — 5° Six sonates pour le clavecin, œuvre 3°; ibid, 1790. — 6° Solo pour le clavecin; Hambourg, 1797. En 1782, il fit représenter à Hambourg l'opéra de *Lucas et Jeannette*, qui fut bien accueilli par le public.

BECKWITH (Jean), docteur en musique, et organiste de la cathédrale de Saint-Pierre à Norwich, né à Oxford, est mort à Norwich, le 15 mai 1823. Il avait été élève de Hayes, et devint habile organiste et théoricien instruit. Il a fait insérer dans le premier volume du *Quarterly musical Review* (p. 380) quelques instructions fort simples sur l'accompagnement de la basse chiffrée. Ses ouvrages publiés sont : 1° *Sonates pour le piano;* Londres, Clementi. — 2° *Six antiennes;* ibid.; — 3° Des *glees* et chansons; Londres, Goulding. — 4° *Concerto pour l'orgue*, œuvre 4°; Londres, 1792. Le docteur Beckwith a été le maître de Vaughan, l'un des plus habiles chanteurs de l'Angleterre pour la musique d'église.

BECQUIÉ (J.-M.), né à Toulouse, en 1800, entra comme élève au Conservatoire de musique dans une classe de solfége à l'âge de dix ans, puis fut admis comme élève de M. Tulou pour la flûte, et enfin, après la retraite de celui-ci, termina ses études sous la direction de Guilloo. Une qualité de son charmante, une netteté prodigieuse dans l'exécution des traits, et une élégance de style fort remarquable, présageaient à ce jeune homme une brillante carrière d'artiste. En 1822 il obtint au concours du Conservatoire le premier prix de flûte. Après avoir été pendant quelques années flûtiste dans un petit théâtre de Paris, il devint, en 1821, première flûte de l'Opéra-Comique. Ses succès dans les concerts l'avaient déjà placé très-haut dans l'opinion publique, quand une maladie inflammatoire vint l'enlever à l'art et à ses amis, le 10 novembre 1825. Il n'était âgé que de vingt-cinq ans. Non moins distingué comme compositeur pour son instrument que comme exécutant, il mettait dans ses ouvrages du goût et de la grâce. On connaît de lui : 1° Grande fantaisie et variations pour la flûte, avec orchestre, sur l'air *Il pleut, bergère;* Paris, A. Petit; 2° Ronde d'*Emma* variée; idem, ibid.;— 3° Air nouveau varié pour piano et flûte; ibid.; — 4° Air varié, idem, œuvre 2me; Paris, Frère; — 5° *Les regrets*, grande fantaisie pour flûte et piano, œuvre 12°. — 6° Fantaisie sur divers motifs de Rossini pour flûte et piano, œuvre 13me. —7° Fantaisie sur l'air écossais de la *Dame Blanche*, œuvre posthume; Paris, Ph. Petit. Cette fantaisie fut composée pendant les répétitions de l'opéra de Boieldieu.

Le frère aîné de Becquié, connu sous le nom de *Becquié de Peyreville* (Jean-Marie), est né à Toulouse en 1797. Admis au Conservatoire de Paris, le 20 octobre 1820, il y devint élève de Rodolphe Kreutzer, puis d'Auguste Kreutzer, frère de cet artiste célèbre. Le second prix de son instrument lui fut décerné en 1823, et le premier en 1826, en partage avec Cuvillon (*Voy.* ce nom). Becquié, fut attaché successivement aux orchestres de divers théâtres de Paris et a publié plusieurs ouvrages pour son instrument, entre autres une fantaisie pour piano et violon, un air varié avec accompagnement de violon, alto et basse, œuvre 2me, et un autre air varié avec quatuor.

BECWARZOUSKY (Antoine-François), organiste excellent, né en 1750 à Jungbunzlau, en Bohême, fut d'abord attaché à l'église de Saint-Jacques à Prague, vers 1777. De là il se rendit à Brunswick, où il devint organiste de l'église principale, en 1788. Dix ans après il se trouvait à Bamberg, sans emploi, et enfin, en 1800, il demeurait à Berlin, où il est mort, le 17 mai 1823. Ses ouvrages les plus connus sont : 1° Concerto en *fa* pour le clavecin, avec accompagnement, œuvre 1er; Offenbach, 1794; — 2° Concerto en rondo pour le clavecin, op. 2; ibid., 1794; — 3° Trois sonates pour piano, op. 3, Berlin, 1797; — 4° Concerto pour piano, en *fa*, op. 6; Brunswick; — 5° *Nähe der Geliebten*, *mit Klavier-Begleitung* (La présence du bien-aimé); — 6° *Gesänge am Klavier*. premier recueil; Offenbach, 1799; — 7° *Die Würde der Frauen* (Le mérite des femmes), avec accompagnement de clavecin, 1800; — 8° *Gesänge beym Klavier*, deuxième recueil, 1801.

BÉCOURT (...), musicien français, vivait à Paris vers 1785. Violoniste au théâtre des Beaujolais, il composa quelques airs de danse pour ce spectacle, parmi lesquels il y en eut qui eurent de la vogue. Au nombre de ces airs se trouvait une contredanse qui fut connue sous le nom

de *Carillon national*. Elle devint populaire. La reine de France, Marie-Antoinette, la jouait souvent sur son piano. C'est sur cet air qu'un chanteur des rues, nommé *Ladré* arrangea, en 1789, les paroles de la chanson révolutionnaire : *Ah ! ça ira*, qui fut entonnée pendant la nuit du 5 au 6 octobre, par les Insurgés, dans l'invasion du château de Versailles, et qui fut chantée par le peuple jusqu'à la fin du règne de la Terreur. C'est ce même air dont on fit un pas accéléré pour les corps de musique des armées de la république française.

BEDARD (Jean-Baptiste), violoniste, né à Rennes, en Bretagne, vers 1765, fut d'abord premier violon et maître de musique au théâtre de cette ville. En 1796, il vint à Paris, où il se fixa. Il est mort vers 1815. Les ouvrages qu'il a publiés sont : 1° Deux symphonies à grand orchestre. — 2° Un duo pour harpe et cor. — 3° Plusieurs suites d'harmonie pour des instruments à vent. — 4° Des duos pour deux violons, œuvres 2°, 3°, 4°, 28°, 53° et 58°. — 5° Suites de duos pour un violon seul, ou manière agréable d'exercer la double corde. — 6° Méthode de violon courte et intelligible, Paris, Le Duc, 1800. — 7° Des contredanses et des valses pour l'orchestre. — 8° Des airs variés et des pots-pourris pour le violon. Bédard a écrit aussi pour la flûte et pour divers autres instruments à vent.

BÈDE, surnommé *le Vénérable*, naquit en 672, près de Weremouth, dans le diocèse de Durham, en Angleterre, et fut élevé au monastère de Saint-Paul, à Jarrow, dans lequel il passa toute sa vie. Il fut ordonné diacre à l'âge de dix-neuf ans et prêtre à trente. On croit qu'il mourut dans son couvent, en 735, à l'âge de soixante-trois ans. Dans l'édition de ses œuvres publiée à Cologne, en 1612, 8 vol. in-fol., on trouve deux traités de musique, dont l'un est intitulé : *Musica quadrata seu mensurata*, t. I, p. 251, le second : *Musica theoretica*, t. I, p. 344. Burney, et Forkel d'après lui, ont fait remarquer que le premier de ces écrits doit être d'un auteur plus moderne que Bède (Voyez Burney, *A general history of music*, et Forkel, *Allgem. Litter. der Musik*, p. 117). On sait aujourd'hui que ce traité est l'ouvrage d'un musicien du treizième siècle connu sous le sobriquet d'*Aristote* (Voyez Aristote dans cette *Biographie*, t. I, p. 125, 2° col.). Il ne faut pas croire toutefois que la musique mesurée n'existait pas au temps de Bède, car elle est ancienne comme le monde, et 2.000 ans avant l'ère chrétienne la notation de la mesure existait dans l'Inde. Remarquons, en passant, que dans son *Histoire ecclésiastique*, dont il y a plusieurs éditions, Bède fait mention d'une harmonie à deux parties, en consonnances, dont il y avait des exemples en Angleterre de son temps. Les deux ouvrages sur la musique attribués à Bède ont été réunis sous ce titre : *Venerabilis Bedæ de Musica libri duo;* Basileæ, Hervag, 1565, in-fol. Cette édition, excessivement rare, a échappé aux recherches de tous les bibliographes ; M. Brunet n'en a point eu connaissance, et Tanner n'en a point parlé dans le catalogue étendu des œuvres de Bède qu'il a donné dans sa Bibliothèque britannique. Il en existait autrefois un exemplaire dans le cabinet de lecture musicale établi par Auguste Le Duc, où je l'ai vu ; je crois qu'il a passé depuis lors dans la Bibliothèque de Choron. Le livre est mentionné dans le catalogue (in-4°) de ce cabinet de lecture. On trouve dans le huitième volume des œuvres de Bède un opuscule intitulé : *Interpretatio vocum rariorum in Psalmis, quibus instrumenta musica vel aliæ species singulares denotantur*.

BEDESCHI (Paul), surnommé *Paolino*, castrat et chanteur du premier ordre, naquit à Bologne en 1727. Son premier maître fut le compositeur J. Perti. En 1742 il entra au service du roi de Prusse et reçut des leçons de François Benda. Il resta constamment attaché à cette cour jusqu'à sa mort, arrivée le 12 février 1784.

BEDFORT (Arthur), chapelain de l'hôpital de Haberdasher à Hoxton, naquit à Tiddenham, dans le comté de Gloucester, en septembre 1668. Il reçut de son père les premiers éléments des sciences et fut envoyé en 1684 au collége de Brazen-Nose, à Oxford, pour y continuer ses études ; il s'y distingua bientôt comme orientaliste. En 1688 il reçut les ordres mineurs des mains du docteur Brompton, évêque de Gloucester, et, vers 1692, ayant été ordonné prêtre, il fut nommé vicaire de l'église du Temple à Bristol. En 1724, il fut appelé comme chapelain à l'hôpital de Haberdasher, à Hoxton, et il occupa cette place jusqu'à sa mort, arrivée le 15 septembre 1745. On a de lui : 1° *The Temple of Musik*, Londres, 1706, in-8°, réimprimé sous le titre de *Essay on singing David's psalms*, Londres, 1708, in-8°. Une troisième édition augmentée a paru sous le titre de *The Temple of Musik, or an essay and method of singing the psalms of David in the temple, before the Babylonian captivity, etc.* (Le temple de la musique, ou Essai sur la manière de chanter les psaumes dans le temple, avant la captivité de Babylone), Londres, in-8°, 1712. — 2° *The great abuse of Musik* (Le grand abus de la musique); Londres, 1711, in-8° de 276 pages. Cet ouvrage

est terminé par un *Gloria* à quatre parties, de la composition de Bedfort. — 3° *Scripture chronology demonstrated by astronomical calculations, etc.* (La chronologie de l'Écriture prouvée par des calculs astronomiques); Londres, 1730, in-fol. L'auteur y traite : 1° *Of the music of the Greeks and Hebrews* (De la musique des Grecs et des Hébreux). — 2° *Of the music and services, as performed in the temple* (De la musique et du service qu'on exécutait dans le temple). Voyez sur cet ouvrage *The present state of the republick of letters;* Londres, 1730 in-8°, p. 335. — 3° *The excellency of divine Musik* (L'excellence de la musique divine), Londres, 1733, in-8°. Ce dernier ouvrage est indiqué par le catalogue des livres imprimés du Musée britannique; Londres, 1813-1819, 8 vol. in-8°. Je le soupçonne d'être plutôt un livre ascétique que musical.

BEDOS DE CELLES (Dom François), bénédictin de la congrégation de Saint-Maur, membre de l'Académie des sciences de Bordeaux et correspondant de l'Académie des sciences de Paris, né à Caux, diocèse de Béziers, en 1706, entra dans son ordre à Toulouse, dans l'année 1726. Il est mort le 25 novembre 1779. On lui doit : *L'Art du facteur d'orgues*, Paris, 1766-1778, quatre parties en 3 vol. in-fol. Cet ouvrage important fait partie de la *Collection des arts et métiers*, publiée par l'Académie des sciences. La quatrième partie contient une *Histoire abrégée de l'Orgue*, qui a été traduite en allemand, par Wolberling, sous ce titre : *Kurzgefasste Geschichte der Orgel*, Berlin, 1793, in-4°. On a aussi de D. Bedos un *Examen du nouvel orgue construit à Saint-Martin de Tours*, qui a paru dans le Mercure de France (Janvier 1762, p. 133), et dont une traduction allemande de J.-Fr. Agricola a été insérée dans la *Musica mechanica organædi* d'Adlung, p. 287. Barbier et quelques autres bibliographes assurent que le véritable auteur de *l'Art du facteur d'orgues* est un bénédictin de Saint-Germain-des-Prez, nommé *Jean-Franç. Monniot*, qui était né à Besançon, et qui mourut à Figery, près de Corbeil, le 29 avril 1797. Celle assertion n'est point fondée, car je possède une lettre autographe de D. Bedos de Celles à un M. Nantouville, datée du 17 septembre 1763, où il dit : « Ce n'est « pas sans beaucoup de fatigue que je peux re- « cueillir tous les matériaux qui me sont néces- « saires pour faire le Traité de la facture des « orgues; je m'en occupe sans relâche. »

BEECKE (Ignace de), capitaine à l'ancien régiment de dragons de Hohenzollern, gentilhomme de la chambre et de la vénerie, ensuite directeur de la musique du prince d'Œtting-Wallerstein, fut un des plus habiles clavecinistes de son temps. Il se lia d'amitié avec Gluck, Jomelli, qui fut son maître de composition, et W.-A. Mozart, avec lequel il joua un concerto de piano à quatre mains, au couronnement de l'Empereur, à Francfort. Il est mort à Wallerstein au commencement du mois de janvier 1803. Parmi ses compositions, on remarque les opéras dont les titres suivent : 1° *Claudine de Villa Bianca*, joué à Vienne en 1784. — 2° *Die Weinlese* (Les Vendanges). — 3° *Klagen über den Tod der grossen Sängerin Nanette, von Gluck* (Air funèbre sur la mort de la grande cantatrice Nanette de Gluck), imprimé à Augsbourg en 1777. — 4° *Der brave Mann* (L'Honnête homme) de Bürger, gravé à Mayence en 1784. Sa musique instrumentale se compose de *Six Sonates pour clavecin;* Paris, 1767. — 2° *Quatre trios pour le clavecin;* ibid., 1767. — 3° *Six symphonies à huit parties.* — 4° *Six symphonies à six.* — 5° *Trois quatuors pour flûte, violon, alto et basse*, livre 1er; Spire, 1791. — 6° Trois *idem*, livre 2e; ibid., 1791. — 7° Ariette avec quinze variations; Heilbronn, 1797. — Air avec dix variations pour clavecin; Augsbourg, 1798. Outre cela, il a composé en 1794 un oratorio intitulé : *Die Auferstehung Jesu* (La Résurrection de Jésus), et une grande quantité de musique pour le chant, avec accompagnement de piano.

BEELER (J.-N.-E.), organiste et compositeur à Deventer, en Hollande, vers le milieu du dix-huitième siècle, a publié en 1762, une collection de chansons françaises avec la basse.

BEER (Joseph), dont le nom est écrit Bœr par quelques auteurs allemands, naquit le 18 mai 1744 à Grünwald, en Bohême. Les premières leçons de musique lui furent données par un maître d'école de Mœldau, nommé *Kleppel*. A l'âge de quatorze ans, il s'engagea dans les troupes de l'empereur, mais bientôt il quitta ce service pour entrer à celui de la France, et fit quelques campagnes, comme trompette, pendant la guerre de Sept ans. Le hasard l'ayant conduit à Paris, il y entra dans la musique du duc d'Orléans. Ce fut à cette époque qu'il commença à se livrer à l'étude de la clarinette; en peu de temps il devint sur cet instrument le plus habile artiste qu'il y eût en France. Son talent le fit choisir pour chef de la musique des gardes du corps, et pendant vingt ans il en remplit les fonctions. En 1788, il quitta le service, et après avoir visité la Hollande et l'Italie, il se rendit en Russie où son talent extraordinaire excita l'admiration. De retour à Prague en 1791, il y

donna un concert le 28 mars de cette annee, et y obtint le plus brillant succès. Il partit ensuite pour la Hongrie, revint à Prague en 1792, pour le couronnement de l'empereur François II, et y excita l'enthousiasme dans les concerts qu'il donna à cette occasion. Appelé à Berlin peu de temps après, en qualité de maître des concerts du roi de Prusse, il y resta jusqu'en 1808, où il voulut revoir la capitale de la Bohême. L'année d'après il retourna à Berlin, où il est mort en 1811. Parvenu au plus haut degré du talent, Beer n'a commencé à se faire connaître qu'à un âge où les artistes jouissent habituellement de toute leur renommée; mais la sienne ne tarda point alors à se répandre dans toute l'Europe. Il n'avait point eu de modèle, car avant lui l'art de jouer de la clarinette était en quelque sorte dans son enfance, et l'on peut dire que ce fut lui qui créa cet instrument, dont il sut corriger les imperfections à force d'habileté. Ce fut lui qui y ajouta la cinquième clef; car la clarinette n'en avait auparavant que quatre. Ayant reçu des leçons de cet instrument à Paris, il eut d'abord le son qu'on peut appeler *français*, dont la qualité est puissante et volumineuse, mais auquel on peut reprocher de la dureté. Il communiqua ce son à son élève Michel Yost, connu particulièrement sous le nom de *Michel*, et considéré comme le chef de l'école française des clarinettistes. C'est ce même son qui, propagé par Xavier Lefebvre, élève de Michel, dans le Conservatoire de Paris, a prévalu parmi les artistes français. Beer, passant en Belgique pour se rendre en Hollande, eut occasion d'entendre à Bruxelles Schwartz, maître de musique du régiment de Kaunitz; c'était la première fois que la douceur du son allemand frappait son oreille; il en fut charmé, et sa résolution fut prise à l'instant de travailler à la réforme de son talent sous ce rapport. En moins de six mois d'études, il parvint à joindre à son admirable netteté dans l'exécution des difficultés, et à son beau style dans le phrasé d'expression, la moelleuse qualité de son qui n'est pas un de ses moindres titres de gloire, et qu'il a transmise à son élève Baermann. Beer jouissait du rare avantage de régler sa respiration avec tant de facilité, qu'aucune marque extérieure de fatigue ne paraissait sur sa figure pendant qu'il exécutait, soit par l'enflure des joues, soit par la rougeur du teint. Enfin, tant de qualités composaient l'ensemble de son talent, qu'il est permis d'affirmer qu'il fut en son genre un des artistes les plus remarquables qu'ait produits l'Allemagne. On connaît peu de morceaux de sa composition; Breitkopf et Haertel n'ont publié de lui qu'un concerto pour la clarinette en *si* : on trouvait chez Naderman à Paris, six duos pour deux clarinettes qui portent son nom. Un air avec sept variations écrites par lui est aussi dans les mains de quelques artistes en Allemagne.

BEER. *Voy.* BERR.

BEER (GIACOMO MEYER). *Voy.* MEYER-BEER.

BEERALTHER (ALOYS), virtuose sur la clarinette et sur le cor de bassette, naquit en 1800 au village de Merckingen, près de Neresheim, dans le royaume de Wurtemberg. Fils d'un musicien de village, il fut envoyé à l'âge de douze ans chez Sanerbrey, musicien de ville à Neresheim. En 1815 il se rendit à Tubinge, chez le musicien de ville Hetsch, qui lui apprit à jouer de plusieurs instruments, et lui donna une connaissance élémentaire de tous les autres. Il acquit de l'habileté sur le violoncelle, le trombone, la flûte et surtout sur la clarinette et le cor de bassette. En 1819 il entra comme flûtiste dans la chapelle du prince de Latour et Taxis. Deux ans après il accepta une place de tromboniste dans le 3me régiment d'infanterie du royaume de Würtemberg, et fut admis comme violoncelliste dans la chapelle royale. Ce fut alors qu'il commença à se faire connaître par son talent sur la clarinette et le cor de bassette (sorte d'alto de la clarinette). En 1828 il abandonna tous les autres instruments pour ne plus s'occuper que de ceux-là, et la place de première clarinette lui fut donnée dans la chapelle royale de Stuttgart. Il ne quitta plus cette ville et y mourut le 21 mars 1852. Beeraltner avait composé pour son usage des concertos et d'autres ouvrages qui sont restés en manuscrit.

BEETHOVEN (LOUIS VAN), illustre compositeur du dix-neuvième siècle, fut un de ces hommes rares dont le nom est le signe caractéristique de toute une époque d'art ou de science; sorte de phénomène dont la nature est avare, et qui n'apparaît que de loin en loin. De tels hommes ne se font pas toujours connaître pour ce qu'ils sont dès leurs premiers pas, comme l'imaginent les gens à préjugés; leur force d'invention ne se manifeste pas dès leurs premiers essais, et ce n'est pas pour eux, comme on le croit communément, une condition nécessaire de leur génie que de se faire pressentir au berceau. Le génie est fantasque parce qu'il est le génie : son allure n'est point uniforme; tantôt il se révèle d'une manière, tantôt d'une autre. Parfois il se montre tout d'abord plein d'audace et de fougue; ailleurs on le voit se développer lentement, ou même languir longtemps comme engourdi par la paresse. Chez Mozart, faible enfant bégayant à peine, il avait fait une irruption violente; il paraît au contraire que chez Beethoven,

nonobstant les traditions les plus répandues, le génie ne sembla point affecter de spécialité dans ses premières années; car M. Baden, de Bonn, qui fut le compagnon d'enfance du grand artiste, et qui fréquentait avec lui les écoles primaires, rapporte que ce fut en usant de violence que le père de Beethoven parvint à lui faire commencer l'étude de la musique, et qu'il y avait peu de jours où il ne le frappât pour l'obliger à se mettre au piano. Ce fait, qui, par la source dont il vient, semble mériter toute croyance, est en opposition formelle avec ce que rapportent les biographes, particulièrement M. de Seyfried, dans sa notice placée en tête de l'édition des études de Beethoven sur l'harmonie et le contrepoint, et Schlosser, dans sa biographie de ce grand musicien. Cependant, M. Baden s'accorde avec ces écrivains sur la rapidité des progrès de Beethoven : après que ses premiers dégoûts eurent été vaincus, il se prit de passion pour l'art qu'on l'avait obligé d'étudier, et s'avança à pas de géant dans une carrière où la contrainte seule avait pu le conduire. Que serait-il advenu si, laissé libre de ses déterminations, il eût eu le loisir de se choisir lui-même une direction? Question singulière où l'imagination peut aborder les suppositions les plus étranges.

L'origine de Beethoven a donné lieu à des conjectures et à des bruits mal fondés. Les auteurs du Dictionnaire des Musiciens (Paris, 1810) disent qu'on a cru qu'il était fils naturel de Frédéric-Guillaume II, roi de Prusse; mais le fait est que son père, Jean van Beethoven, était un ténor de la chapelle de l'électeur de Cologne, et son aïeul, Louis Van Beethoven, d'abord chanteur, puis maître de la même chapelle. D'autres ont affirmé qu'il était Hollandais, parce que la particule *van* est jointe à son nom (1).

Ce qui est certain, c'est que l'illustre artiste naquit à Bonn, sur le Rhin; mais il y a eu longtemps de l'incertitude sur l'année où il vit le jour. M. de Sey-

(1) Dans une brochure intitulée : *Lettre à Monsieur le bourgmestre de Bonn* (Amsterdam, 1837, in-8° de 90 pages), M. van Marsdijk, écrivain hollandais, a essayé de démontrer que ce grand homme était fils de musiciens ambulants qui fréquentaient les foires de la Hollande, et que sa mère, *Helena Keverich*, le mit au monde au mois d'août 1772, à la foire de Zutphen, ville de la Gueldre, dans une chétive auberge qui avait pour enseigne : *De fransche Tuin*, c'est-à-dire, *au Jardin français*. L'inexactitude de ce fait est démontrée par M.r le Dr. F. G. Wegeler, ami d'enfance des Beethoven, qui prouve, par un calendrier de la cour de l'électeur de Cologne, que son grand-père *Louis Van Beethoven*, et son père *Jean*, étaient attachés à la musique de ce prince en 1760, et n'étaient conséquemment pas dans la profession de musiciens ambulants de foires (V. *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven von Dr. F. G. Wegeler*, etc, pages 1 et 2).

De nouvelles découvertes faites par M. Léon de Burbure à Anvers font enfin connaître l'origine de la famille Van Beethoven. Il a eu l'obligeance de me les communiquer, en attendant que lui-même publie un travail complet sur le même sujet. Bien que simplement résumés, ces renseignements rendent ma note bien longue; mais j'espère qu'on les lira avec intérêt.

M. de Burbure a trouvé la souche de la famille *Van Beethoven* au commencement du dix-septième siècle dans un village aux environs de Louvain. Un descendant de cette famille s'était fixé à Anvers vers le milieu du même siècle. Un de ses fils, *Guillaume Van Beethoven*, épousa, le 11 septembre 1680, Catherine Grandjean. De cette union naquirent huit enfants au nombre desquels fut *Henri Adelard Van Beethoven*, baptisé le 8 septembre 1683 dans la paroisse Notre-Dame (Nord), à Anvers, et qui eut pour parrain Henri Van Beethoven, remplaçant Adelard de Redlorg, baron de Roegeney, absent, et pour marraine Jacqueline Grandjean. Cet Adelard Van Beethoven épousa Marie-Catherine de Herdt et en eut douze enfants, dont la troisième fut *Louis Beethoven*, et la douzième *Louis-Joseph*.

Louis Van Beethoven fut baptisé à l'église Saint Jacques, à Anvers, le 23 décembre 1712. Il quitta jeune sa famille, et l'on ne trouve aucune trace de son séjour à Anvers. *Louis-Joseph Van Beethoven*, né le 8 décembre 1728, baptisé à l'église St-Jacques, à Anvers, et décédé le 11 novembre 1808 à Oosterwyck, près de Bois-le-Duc, épousa le 3 novembre 1773, Marie-Thérèse Schuerwerghem, née à Wulle, et décédée le 26 juillet 1784. Ils eurent deux filles, *Anne-Thérèse Van Beethoven*, née à Anvers le 29 janvier 1774 (qui suivit de près le mariage), et *Marie-Thérèse Van Beethoven*, qui épousa, le 8 septembre 1808, Joseph-Michel Jacobs, père de M. Jacob Jacobs, peintre distingué de paysage, en ce moment (1859) vivant à Anvers. Or, interrogé par M. de Burbure sur ce qu'il avait appris de sa mère, décédée à Anvers, le 23 janvier 1824, M. Jacobs lui expliqua la cause du départ de plusieurs membres de sa famille pour Maëstricht, Tongres, et *Tervueren*, près de Bruxelles, où l'on retrouve en effet de leurs descendants, et lui dit que sa mère lui avait répété plusieurs fois qu'un frère de son aïeul maternel, nommé *Louis* avait quitté furtivement Anvers, par suite de contestations avec sa famille; qu'on avait eu plusieurs fois de ses nouvelles, mais qu'il n'avait jamais revu ses parents depuis sa fuite. Ce *Louis Van Beethoven*, nous le retrouvons dans la position de chanteur à la chapelle de l'électeur à Bonn, en 1760, où il devient maître de la chapelle en 1763. Il est marié, et a plusieurs enfants au nombre desquels est *Jean Van Beethoven*, ténor de la chapelle électorale dès 1763. Celui-ci épousa, en 1767, Marie-Madeleine Keverich, dont il eut quatre enfants, au nombre desquels est le célèbre compositeur. Le vieux Louis Van Beethoven mourut à Bonn le 24 décembre 1774, après avoir été le parrain de son illustre petit-fils, le 29 décembre 1770. Cette filiation est trop bien établie pour être l'objet d'un doute.

Remarquons toutefois le singulier rapport entre cette *Marie-Madeleine Keverich*, mère du grand artiste, et *Hélène Keverich* laquelle accouche à la foire de Zutphen d'un garçon auquel on donne le nom de *Louis Van Beethoven*. Ne pourrait-on pas en conclure qu'un frère de Jean avait épousé la sœur de Marie Madeleine, laquelle était fille de Henri Keverich, cuisinier de l'électeur? L'existence d'Hélène Keverich ne peut être mise en doute, car, par une erreur singulière, le curé de la paroisse Saint-Remi de Bonn, qui avait marié Jean Van Beethoven le 12 novembre 1767 avec Marie-Madeleine Keverich, veuve *Leym* d'Ehrenbreistein, et fille de Henri Keverich, ayant aussi inscrit dans le registre des naissances de son église le baptême de Louis Van Beethoven, le 7 décembre 1770, nomme sa mère *Hélène Keverich*, ayant confondu sans doute, dans un moment de distraction, deux personnes qu'il connaissait. Si ma conjecture était admise,

fried dit que ce fut le 17 décembre 1770; Gerber, Schlosser, le *Conversations-Lexikon* et tous les autres biographes disent que ce fut en 1772, sans indiquer le jour précis. Beethoven a toujours dit qu'il était né le 16 décembre 1772, et attribuait l'acte baptistaire portant la date du 17 décembre 1770 à un frère aîné, mort en bas âge, qui aurait été appelé *Louis*, comme lui. Seyfried, qui a eu connaissance de ce fait, et qui le rapporte, n'en persiste pas moins à fixer la date indiquée précédemment comme la véritable, mais il ne fait pas connaître les motifs de sa conviction.

J'ai dit, dans la première édition de cette Biographie, que M. Simrock, éditeur de musique à Bonn, a bien voulu, à ma prière, faire des recherches dans les registres de cette ville, dont les résultats étaient : 1° que l'illustre compositeur *Louis* van Beethoven est né le 17 décembre 1770; 2° que le frère aîné dont il parlait, et qui s'appelait aussi *Louis*, était né le 2 avril 1769, et mourut le 8 du même mois; 3° qu'il n'était né aucun enfant du nom de Beethoven en 1772; 4° que les autres enfants du père de Beethoven ont été *Nicolas-Jean*, né le 2 octobre 1776, *Anne-Catherine*, née le 25 février 1779, et *François-Georges*, né le 17 janvier 1781. Cependant, trois ans après la publication du volume de mon livre où se trouve la notice du grand compositeur, M. le docteur Wegeler, son ami d'enfance, a publié un ouvrage intéressant qui renferme des renseignements biographiques sur sa jeunesse, accompagnés de beaucoup d'anecdotes et de détails sur sa personne et son caractère, écrits par Ferdinand Ries, son élève et son ami (1) : Or M. Wegeler, d'accord avec M. Simrock sur les trois premiers points, en diffère sur les autres. D'abord, il démontre par l'acte de naissance de Beethoven, que son père ne s'appelait pas *Théodore*, comme M. Simrock le nomme, mais *Jean*; en second lieu, il fait voir que le frère puîné du compositeur était *Gaspard-Antoine-Charles*, né le 8 avril 1774, et mort à Vienne en 1815. Enfin, il s'accorde avec M. Simrock sur les prénoms de l'autre frère, *Nicolas-Jean*, et sur la date de sa naissance, le 2 octobre 1776. Celui-là fut pharmacien à Vienne. Ce sont, dit M. Wegeler, les seuls enfants qu'ait eu Jean van Beethoven. Il est hors de doute que M. Simrock n'a pas imaginé les faits relatifs à *Anne-Catherine* et à *François-Georges*, et qu'il les a tirés des registres de naissance de la ville de Bonn. Louis van Beethoven, grand-père du compositeur, a-t-il eu deux fils dont un se serait nommé *Théodore* et aurait été père de ces deux derniers? C'est ce que je n'ai point essayé de vérifier, parce que cela est sans intérêt pour l'objet de cette notice.

Beethoven était âgé de cinq ans lorsque son père lui enseigna les premiers principes de la musique; puis il eut pour maître Pfeiffer, hautboïste qui plus tard fut chef de musique d'un régiment bavarois, à Dusseldorf. Vander Eden, organiste de la cour, fut son premier maître de piano. Le revenu de Jean Beethoven était trop minime pour qu'il pût payer les leçons données à son fils; mais artiste véritable par le désintéressement, Vander Eden offrit gratuitement ses conseils à celui dont il ne prévoyait pas la renommée future. Il ne pouvait accorder que peu de temps aux études de cet enfant; mais le travail excessif que celui-ci était obligé de faire suppléait à l'insuffisance des leçons. Une année s'était à peine écoulée dans ces études préliminaires, lorsqu'un goût passionné pour la musique se développa tout à coup en Beethoven; dès lors, au lieu d'exciter son ardeur, il devint en quelque sorte nécessaire d'en arrêter l'élan. Ses progrès tinrent du prodige.

En 1782, Vander Eden mourut; il fut remplacé, comme organiste de la cour, par Neefe, homme de talent, que l'électeur Maximilien d'Autriche chargea du soin de continuer l'éducation musicale de Beethoven; car déjà cet enfant avait fixé sur lui l'attention publique, quoiqu'il n'eût atteint que sa douzième année. Neefe ne tarda point à discerner le génie de son élève; il comprit qu'il devait l'initier sans délai aux grandes conceptions de Bach et de Hændel, au lieu d'épuiser sa patience sur des compositions d'un ordre inférieur, ainsi que l'avait fait Vander Eden, qui semblait ne s'être proposé que de développer le talent d'exécution de l'enfant. Les sublimes ouvrages des deux grands hommes échauffèrent l'imagination du jeune artiste, et lui inspirèrent une admiration qui ne s'est jamais affaiblie, et qui, vers la fin de sa vie, ressemblait encore à une sorte de culte. Son habileté à exécuter ces difficiles compositions était déjà si grande, à douze ans, qu'il jouait dans un mouvement très-rapide les fugues et les préludes du recueil de Jean-Sébastien Bach, connu sous le nom de *Clavecin bien tempéré*. Déjà un irrésistible instinct l'entraînait vers la composition. Des variations sur une marche, trois sonates pour piano seul, et quelques chansons alleman-

la coïncidence de deux *Louis Van Beethoven*, le premier (qui fut l'illustre compositeur) né à Bonn le 16 ou 17 décembre 1770, l'autre (resté dans l'obscurité) né à Zulphen, dans la Gueldre au mois d'août 1772, serait expliquée.

(1) *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven von Dr. G. Wegeler und Ferdinand Ries*; Coblentz, Baedeker, 1838, in-8° de 164 pages.

des furent les fruits de ce besoin précoce de produire. Nulle connaissance des règles de l'harmonie n'avait été donnée jusque-là à Beethoven; les incorrections, l'incohérence des idées, les brusques modulations et le désordre régnaient donc dans ces ouvrages, qui furent publiés à Spire et à Manheim par les soins de Neefe. Il n'est pas sans intérêt de connaître les thèmes de ces sonates, dont il serait difficile de trouver aujourd'hui un exemplaire. Les voici :

1. *Allegro cantabile.*

P F P F P F etc.

2. *Larghetto sostenuto.*

tr tr tr F P F etc.

3. *Allegro.*

tr

etc.

Plus tard, Beethoven, choqué de leurs défauts, les désavoua, et ne reconnut pour son premier œuvre que ses trios de piano gravés à Vienne. Plus habile à cette époque de sa vie dans l'art d'improviser que dans celui d'écrire, il mettait dans ses fantaisies libres une richesse d'imagination qui frappait d'étonnement tous ceux qui l'entendaient. Gerber (*Neues Lex. der Tonkunstler*) rapporte que, bien-jeune encore, il excita l'admiration du compositeur Junker, en improvisant devant lui, à Cologne, sur un thème donné. Dans un voyage qu'il fit à Aschaffenbourg avec la cour de l'électeur, il étonna aussi Sterkel, très bon pianiste et compositeur (voy. ce nom), qui ne dissimula pas son doute qu'il fût l'auteur des variations jouées par lui sur le thème de Righini, *Vieni, amore*. Piqué de ce doute, Beethoven improvisa sur-le-champ d'autres variations sur le même thème. Un autre exemple beaucoup plus remarquable de son talent en ce genre est celui-ci. Dans l'hiver de 1786 à 1787 il fit une courte excursion à Vienne, pour y en-

tendre Mozart, dont il aimait passionnément la musique, et pour qui on lui avait donné des lettres de recommandation. Sur ce qu'on lui en disait dans ces lettres, Mozart invita Beethoven à s'asseoir au piano, et celui-ci se mit à improviser; mais le grand artiste l'écouta avec indifférence, persuadé que ce qu'il entendait était appris de mémoire. Piqué de ce dédain, le jeune homme pria Mozart de lui donner un thème. — « Soit, dit tout bas le maître; mais je vais t'attraper. » Sur-le-champ il nota un sujet de fugue chromatique, qui, pris par mouvement rétrograde, contenait un contre-sujet pour une double fugue. Beethoven, bien que peu avancé dans la science, devina par instinct le piége qu'on lui tendait. Il travailla ce thème avec tant de force, d'originalité, de véritable génie, que son auditeur, devenu plus attentif et confondu par ce qu'il entendait, se leva, et retenant sa respiration, finit par passer sans bruit, sur la pointe du pied, dans la pièce voisine, où il dit à demi-voix à quelques amis qui s'y trouvaient: « Faites attention à ce jeune homme! Vous en entendrez parler quelque jour. »

Beethoven ne montrait pas moins de talent naturel pour l'orgue que pour le piano. Des renseignements inexacts ont fait dire qu'il avait été désigné par l'électeur de Cologne pour succéder à Neefe comme organiste de la cour; mais M. Wegeler a prouvé par l'Almanach de cette cour, que dès 1785 tous deux furent organistes conjointement et alternèrent dans leurs fonctions. Suivant le même écrivain Beethoven étonnait alors les artistes par la science profonde dont il faisait preuve dans ses improvisations; mais cette science prétendue était simplement l'inspiration du génie; car lorsque le compositeur devint élève d'Albrechtsberger à Vienne, il dut commencer ses études par les premières notions de l'harmonie.

L'éducation de Beethoven fut bornée à la fréquentation d'une école où il apprit à lire, à écrire, les éléments de l'arithmétique et quelque peu de latin. Trop exclusivement occupé de musique pour qu'il lui fût possible d'acquérir une instruction plus étendue, il ne fut initié à la littérature de son pays qu'à l'âge d'environ vingt-cinq ans, après qu'il se fut fixé à Vienne. Alors seulement il s'éprit d'une véritable passion pour la lecture des grands poëtes allemands, ainsi que des œuvres d'Homère, de Virgile et de Tacite. Se amis les plus intimes ont toujours assuré que cette occupation et la composition de ses ouvrages pouvaient seules le distraire de ses maux et de ses chagrins.

Dans sa jeunesse il n'était pas heureux chez ses parents. L'ivrognerie de son père, et les excès de brutalité qui en étaient la suite, lui faisaient chercher au dehors des consolations : il les trouva dans une famille pour laquelle il éprouva la plus vive amitié, et qui lui fut fidèle jusqu'à la mort. Cette famille se composait de Mme de Breuning, veuve d'un conseiller de cour, de ses trois fils et d'une fille. Inculte et d'un abord peu gracieux, il trouvait en général peu de sympathie dans le monde; mais Mme de Breuning sut découvrir sous sa rude enveloppe des sentiments nobles, une âme pure, et des facultés intellectuelles peu communes. Elle le traita comme un fils et lui montra, en mille circonstances, une affection dévouée.

S'attachant à le polir autant que cela se pouvait, elle avait fini par exercer de l'ascendant sur son caractère et sur sa conduite. Nul autre n'eût osé lui demander ce qu'elle obtenait sans peine : il suffisait qu'elle en exprimât le désir. Il ne résistait que pour une seule chose qui fut toujours pour lui l'objet d'une répugnance invincible, à savoir, les leçons que sa famille exigeait qu'il donnât, afin de venir en aide aux dépenses de la maison. Enseigner était pour lui un supplice véritable. Mme de Breuning lui faisait souvent des observations à ce sujet; mais toujours en vain. Un jour elle le pressait vivement d'aller donner une leçon de piano chez le ministre d'Autriche dont l'hôtel était en face de sa maison : vaincu par ses sollicitations, Beethoven se décide et sort; mais arrivé près de la porte de l'hôtel, son dégoût pour l'enseignement l'emporte; il retourne chez Mme de Breuning, et lui dit d'un air suppliant : *Je vous demande grâce, Madame; il m'est impossible de donner aujourd'hui cette leçon; demain j'en donnerai deux!*

Le 18 décembre 1792, le père de Beethoven mourut : déjà il avait perdu sa mère en 1787. Il était entré dans sa vingt-troisième année : son génie l'avertissait que la petite ville de Bonn n'était pas le centre où son activité devait se développer. Il lui fallait un plus grand théâtre : Beethoven le sentait, et le droit qu'il venait d'acquérir de suivre sa vocation le décida à demander à son prince une pension qui lui fut accordée, pour aller à Vienne achever ses études musicales sous la direction de Joseph Haydn. C'était en 1793 : Beethoven possédait un talent original d'exécution, et son génie annonçait déjà sa puissance; mais il n'avait que des notions confuses de l'art d'écrire. « Lorsqu'il arriva à Vienne, dit « Schindler (*Biographie von Ludwig van Beethoven*, p. 31), Beethoven ne savait rien du « contrepoint et ne connaissait que peu de chose « de l'harmonie. » Haydn, préoccupé alors de la composition de quelques-unes de ses dernières

grandes symphonies, ne donna pas aux études de son élève toute l'attention que sa grande et belle nature méritait; il lui laissait écrire à peu près tout ce qu'il voulait et ne corrigeait les fautes qui se trouvaient dans ses essais qu'avec beaucoup de négligence. Or il arriva qu'un jour le compositeur Schenck, savant musicien et auteur de plusieurs opéras joués avec succès en Allemagne, rencontra Beethoven lorsqu'il revenait de chez Haydn avec son cahier d'études sous le bras. Schenck parcourut ce cahier et indiqua au jeune artiste plusieurs passages mal écrits; Beethoven s'en étonna, parce que Haydn venait de corriger ce travail. Sur cette observation, Schenck examina le cahier avec plus d'attention et y découvrit beaucoup de fautes grossières. Atterré par ces observations faites avec sincérité, Beethoven voulait rompre immédiatement avec Haydn; mais bientôt le départ de celui-ci pour l'Angleterre lui fournit l'occasion de changer de maître sans être obligé d'avoir une explication pénible. Depuis lors il y eut plus que de la froideur entre Haydn et son ancien élève : en parlant l'un de l'autre, ils s'exprimaient presque toujours avec amertume. Interrogé par Ries sur ses rapports avec le père de la symphonie, Beethoven lui dit qu'il en avait reçu quelques leçons, mais qu'il n'avait rien appris de lui (1). Après le départ de Haydn, il alla demander des leçons à Albrechtsberger, considéré alors comme le plus savant professeur de Vienne. C'est quelque chose de curieux et de digne d'observation que le singulier spectacle de l'imagination la plus hardie et la plus fantasque, livrée au rigorisme scolastique du musicien le plus positif et le plus sec. A vingt-deux ans, avec une éducation musicale mal faite et la fièvre d'invention dans le cœur, on est peu propre à se livrer sans réserve à des études didactiques telles que celles du contrepoint. Une méthode esthétique et rationnelle eût été la seule qu'on eût pu employer avec succès; malheureusement, au savoir pratique d'Albrechtsberger ne s'unissaient pas les vues d'une théorie philosophique. Sa méthode était toute traditionnelle et empirique. Il s'appuyait sur l'autorité de l'école, mais il était incapable de discuter la valeur de cette autorité. Il appliqua donc à Beethoven ses procédés ordinaires d'études progressives; procédés excellents, quand ils sont employés à former des élèves d'un âge fort tendre, mais qui ont besoin d'être modifiés dans l'éducation d'un homme de vingt-trois ans. Rien de plus intéressant que de voir dans les études d'harmonie et de contrepoint de Beethoven le combat de sa persévérance à apprendre les règles, et de son imagination qui le porte à les enfreindre. Son penchant le conduisait cependant aux formes scientifiques, et l'on voit en mille endroits de ses ouvrages qu'il aimait à s'en servir; mais elles lui résistaient, parce qu'il avait commencé tard à connaître leur mécanisme et à le mettre en pratique.

En arrivant à Vienne, Beethoven trouva une puissante protection dans le prince Lichnowsky, amateur passionné de musique, dont Mozart avait dirigé les études. C'était un de ces nobles seigneurs qu'on trouvait alors en Autriche et dont la générosité ne connaissait pas de bornes pour l'encouragement des hommes de talent. La princesse Lichnowsky, née comtesse de Thun, partageait le goût du prince pour la musique, et était elle-même musicienne distinguée et très-habile pianiste. Tous deux accueillirent Beethoven avec une bonté parfaite, le logèrent dans leur hôtel, et le prince lui accorda une pension de 600 florins, somme considérable pour ce temps. La bonté de la princesse pour son protégé était inépuisable. Elle excusait ses brusqueries, sa mauvaise humeur et son aspect habituellement taciturne; car Schindler, qui a vécu dans l'intimité de Beethoven pendant une longue suite d'années, avoue que personne n'était moins aimable que lui dans sa jeunesse. Souvent la princesse Lichnowsky était obligée de l'excuser près du prince, plus sévère qu'elle.

Dans les premiers temps de son séjour à Vienne, Beethoven fixa particulièrement les yeux du public sur lui par son talent d'exécution et d'improvisation; il passait alors pour un pianiste de la première force, et l'on disait même qu'il n'avait point de rival. Mais dans les dernières années du dix-huitième siècle, il s'en présenta un qui était digne de lutter avec lui : ce rival était Wœlfl, qui depuis lors est venu à Paris, où son talent n'a été apprécié que par un petit nombre de connaisseurs. Voici comment M. de Seyfried s'exprime à l'égard de cette rivalité. « On vit se « renouveler, en quelque sorte, l'ancienne que« relle française des gluckistes et des piccinistes, « et les nombreux amateurs de la ville impériale « se divisèrent en deux camps ennemis. A la tête « des partisans de Beethoven figurait le digne et « aimable prince de Lichnowsky; l'un des plus « ardents protecteurs de Wœlfl était le baron « Raymond de Wezslar, dont la charmante *villa* « (située à Grünberg près du château impérial de « Schœnbrunn) offrait à tous les artistes natio« naux ou étrangers, pendant la belle saison, « une retraite délicieuse, où ils trouvaient ac« cueil plein de franchise et jouissance d'une li-

(1) *Biographisches Notizen über L. van Beethoven*, p. 86.

« berté précieuse. C'est là que l'intéressante ri« valité des deux athlètes procura souvent de « vives jouissances à une société nombreuse, « mais choisie. Chacun d'eux y apportait ses « compositions les plus nouvelles; chacun d'eux « s'y abandonnait sans réserve aux inspirations « de sa verve entraînante : quelquefois ils se « mettaient en même temps à deux pianos, et « improvisaient alternativement sur un thème « réciproquement donné, ou bien ils exécutaient « à quatre mains un caprice, qui, si l'on eût pu « l'écrire à mesure qu'ils le composaient, aurait » obtenu sans doute une longue existence.

« Sous le rapport de l'habileté mécanique, il « eût été difficile, impossible peut-être, d'adju« ger la palme à l'un des rivaux : cependant la « nature avait traité bien favorablement Wœlfl, « en lui donnant des mains d'une grandeur si « prodigieuse, qu'il atteignait des dixièmes aussi « facilement que d'autres peuvent embrasser des « octaves, et qu'il pouvait exécuter des deux « mains de longs passages à cet intervalle, avec « la rapidité de l'éclair. Dans la fantaisie, Bee« thoven annonçait dès lors son penchant au « sombre et au mystérieux. Quelquefois il se « plongeait dans une large et puissante harmonie, « et alors il semblait avoir dit adieu à la terre; « son esprit avait brisé tous ses liens, secoué « toute espèce de joug; il s'élevait triomphant « dans les régions de l'air. Tout à coup son jeu « bruissait, semblable à une cataracte écumante: « et l'artiste forçait son instrument à rendre des « sons étranges; puis il redevenait calme, n'ex« halant plus que des soupirs, n'exprimant plus « que la tristesse; enfin, son âme reprenait l'es« sor, échappant à toutes les passions humai« nes, pour aller chercher là-haut de pures con« solations et s'enivrer de pieuses mélodies. »

Dans l'année 1800, une autre occasion de rivalité fut présentée à Beethoven par Steibelt qui se trouvait à Vienne, après avoir parcouru l'Allemagne. On rapporte à ce sujet l'anecdote suivante. Dans une soirée musicale donnée par le comte de Fries, Beethoven joua son grand trio en *si* bémol (œuvre 11°) pour piano, clarinette et violoncelle, encore inédit, et qu'il a dédié à la comtesse de Thun; puis Steibelt, invité à se faire entendre, exécuta un de ses quintettes pour piano, deux violons, alto et basse, et dans une improvisation fit entendre son *tremolo*, qui était dans sa nouveauté et qui produisit beaucoup d'effet. Pressé de jouer après lui, Beethoven s'y refusa. Huit jours après il y eut une autre réunion chez le comte de Fries. Après y avoir exécuté avec beaucoup de succès un second quintette, Steibelt y fit entendre une fantaisie brillante sur le thème des variations du trio que Beethoven avait joué dans la séance précédente. Blessés de ce procédé, les amis du compositeur le pressèrent pour qu'il en tirât une satisfaction digne de lui. Le mécontentement qu'avait éprouvé l'homme de génie le fit céder sans peine à ce qu'on lui demandait. En se dirigeant vers le piano, il enleva du pupitre du violoncelliste la partie de basse du quintette de Steibelt qui venait d'être exécuté et la plaça devant lui; puis il en joua quelques notes avec un seul doigt, et sur ce thème informe il déploya par degrés toutes les ressources de sa puissante imagination. Les sublimes inspirations auxquelles il s'éleva furent telles, que Steibelt, anéanti sous ces traits de génie, s'esquiva sans attendre la fin. Après cette épreuve, il évita toujours la présence de Beethoven, et lorsqu'il fut invité à se faire entendre dans les salons, il n'accepta que sous la condition que ce maître n'y serait pas.

Au surplus, si les amateurs de la haute société montraient peu de discernement en plaçant en quelque sorte sur la même ligne Beethoven et Steibelt, il n'en était pas de même du public et surtout des musiciens; car à cette même époque les deux artistes donnèrent chacun un concert dont le correspondant de la Gazette générale de musique de Leipsick rend compte dans le n° du 15 octobre 1800. On y voit que Steibelt ne satisfit que médiocrement les connaisseurs, tandis que le concert de Beethoven saisit tout l'auditoire d'une profonde admiration. Certes ce sentiment était bien justifié, non-seulement par le talent d'exécution, mais par l'importance des ouvrages inédits qu'il y fit entendre. Ce fut dans ce concert qu'on entendit pour la première fois son second concerto de piano (en *si* bémol), son grand septuor (œuvre 20), et sa première symphonie (en *ut*); enfin, il y improvisa une grande fantaisie toute d'invention.

Quelle que fût la puissance d'imagination de Beethoven à cette époque, son originalité ne s'était point encore entièrement caractérisée, parce que, placé comme il l'était sous l'empire d'une admiration sans bornes pour les ouvrages de Mozart, il subissait à son insu l'influence de ce penchant, et contenait l'élan de son individualité dans les limites posées par le goût exquis de son modèle. Cet entraînement à l'imitation qui se manifeste dans le génie le plus audacieux est moins rare qu'on ne pense, à l'aurore du talent. C'est sans doute à la conviction de cet entraînement où il s'était trouvé dans les ouvrages qui viennent d'être cités et dans ses premiers quatuors, qu'il faut attribuer le dégoût que montrait Beethoven, vers la fin de sa vie, pour ces productions. Un artiste, qui le visita en 1823, nous apprend

que ce dégoût allait souvent jusqu'à lui donner de l'humeur quand on lui parlait avec éloge de ces ouvrages. Il n'aimait que ceux où il avait, dans ses dernières années, donné une libre carrière à toutes les fantaisies de son imagination (*The Harmonicon*, volume II, partie I, page 10).

La guerre qui troublait l'Allemagne et la mort de l'électeur de Cologne, en 1801, privèrent Beethoven de la pension qui lui fournissait depuis longtemps des moyens d'existence. Ces événements ajoutèrent à sa tristesse habituelle, et son dégoût pour la société s'en augmenta. Ses dispositions à la solitude avaient commencé à se montrer dès 1798, époque où il sentit les premières atteintes de la surdité qui résista à tous les genres de traitement, qui alla s'augmentant sans cesse, et qui finit par le priver absolument du plaisir d'entendre de la musique. Ses deux frères l'avaient suivi à Vienne, et s'étaient chargés de tous les détails de la vie commune, lui donnant toute liberté de ne s'occuper que de son art. Dans un testament qu'il fit en 1802, en faveur de ses frères, on voit que le désespoir s'était emparé de lui depuis le funeste accident qui le privait de l'ouïe; qu'il fuyait le monde, parce qu'il n'osait avouer sa surdité; et que plusieurs fois il avait été près d'attenter à ses jours, pour mettre fin à ses souffrances morales. Son infirmité lui paraissait un déshonneur pour un musicien; il avoue que le plus vif chagrin pour lui était d'être forcé d'en révéler le secret. *L'art seul m'a retenu*, dit-il dans cet écrit que M. de Seyfried nous a fait connaître; *il me semblait impossible de quitter le monde avant d'avoir produit tout ce que je sentais devoir produire. C'est ainsi que je continuai cette vie misérable, oh! bien misérable, avec une organisation si nerveuse, qu'un rien peut me faire passer de l'état le plus heureux à la situation la plus pénible*. Par une lettre de Beethoven à son ami Wegeler (1), sous la date du 29 juin 1800, on voit que la surdité était déclarée, que le mal était déjà grave, et que Wegeler en avait eu connaissance antérieurement. Cependant ses amis ne s'en apercevaient pas encore, parce que sa distraction habituelle leur semblait l'explication naturelle de son défaut d'audition. Ries, arrivé à Vienne en 1800, et placé aussitôt dans l'intimité de Beethoven, ne découvrit sa surdité que deux ans après. Dans une promenade qu'il faisait à la campagne avec son maître, il en eut les premiers indices. Ils traversaient un bois lorsque les sons de la flûte d'un berger frappa l'oreille de Ries. Charmé de cette musique champêtre, il voulut la faire remarquer à Beethoven; mais en vain le maître prêta l'oreille; il n'entendit rien. A l'instant même, il devint triste et rêveur. Ries, qui s'en aperçut, s'efforça de le distraire; mais il n'y put parvenir. Beethoven acheva sa promenade plongé dans une profonde mélancolie.

La réputation de Beethoven s'étendait de jour en jour; ses beaux ouvrages de musique instrumentale étaient déjà entre les mains de tous les artistes et des amateurs distingués. L'auteur de ces ouvrages s'était lié avec Salieri, et avait puisé dans ses entretiens des instructions sur la musique dramatique. Déjà il avait composé pour le théâtre impérial de l'Opéra, en 1799, la musique du ballet de Vigano, *les Créations de Prométhée*, dont il n'a publié que l'ouverture avant sa mort. Tous ses amis le pressaient pour qu'il écrivît un opéra : il céda enfin à leurs instances. Sonleithner, conseiller de régence, se chargea d'arranger pour le théâtre de Vienne *Léonore*, d'après la pièce française mise autrefois en musique par Gaveaux. Beethoven prit alors un logement dans le théâtre même et se mit au travail avec cette ardeur qu'il portait dans tout ce qui tenait à l'art objet de son amour. Cette époque de sa vie est celle où l'individualité de son talent commença à se développer avec force. L'opéra de *Léonore*, plus connu maintenant sous le nom de *Fidelio*, et qui jouit aujourd'hui d'une grande renommée, ne réussit pas dans la nouveauté. L'ouvrage fut représenté au théâtre *sur la Vienne* (*an der Wien*) dans l'automne de 1805. L'exécution, plus que médiocre, ne put faire comprendre les choses profondément senties qui abondent dans cette originale production, laquelle d'ailleurs, sous le rapport de la marche scénique, n'était pas à l'abri de tout reproche. Plus tard, Beethoven écrivit pour le théâtre de Prague une nouvelle ouverture (en *mi* majeur), moins difficile que la première, puis deux autres qui n'ont été publiées qu'après sa mort. La première représentation de *Léonore* avait été donnée, comme on vient de le voir, à la fin de 1805. Le rapprochement progressif du théâtre de la guerre, et enfin l'occupation de Vienne par les Français, n'avaient pas peu contribué au mauvais sort de cet ouvrage. Dans le cours de l'année suivante, les directeurs du théâtre de *Karnthnerthor* choisirent *Fidelio* pour une représentation à leur bénéfice. L'ouvrage prit alors la forme qu'il a maintenant. Originairement en trois actes, il fut réduit en deux, et fut précédé de l'ouverture en *mi* majeur qui a pris la place de celle de

(1) Voyez *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven von Dr. F. G. Wegeler und Ferdinand Ries*, pages 20 et suiv.

Léonore. Cette ouverture n'était pas achevée le jour de la première représentation de cette reprise; il y fallut suppléer par celle des *Ruines d'Athènes* Dans ce remaniement de son opéra, Beethoven composa la petite marche si originale du premier acte, les couplets du geôlier et le premier finale; mais il fit disparaître un trio plein de mélodie (en *mi* bémol majeur), et un délicieux duo pour voix de soprano avec violon et violoncelle concertant (en *ut* majeur) qui ne sont pas dans la partition qu'on a publiée. *Fidelio*, les ouvertures et entr'actes des *Ruines d'Athènes*, de *Prométhée*, de *Coriolan* et d'*Egmont*, sont tout ce que Beethoven a écrit pour le théâtre. Il avait composé la musique des *Ruines d'Athènes* pour l'ouverture du théâtre de Pesth, sur un canevas de Kotzbue. Cette singulière composition, dont le chœur de derviches et la marche avec chœur en *mi* bémol sont les meilleurs morceaux, n'était qu'un prologue d'ouverture; elle fut oubliée après la circonstance qui en avait été l'occasion. Beethoven n'en publia rien de son vivant. Cependant, le 3 octobre 1822, fête de l'empereur François II, ayant été fixé pour l'ouverture du nouveau théâtre de *Josephstadt*, à Vienne, on prit la résolution d'y faire entendre la musique des *Ruines d'Athènes* sur des paroles nouvelles écrites pour cette solennité, et Beethoven s'engagea à l'arranger et à y ajouter de nouveaux morceaux. Il entreprit cet ouvrage au mois de juillet; mais la chaleur excessive qu'il fit cet été-là ne lui permit pas de se livrer au travail. Il était alors à Baden, près de Vienne, et passait presque toutes les journées à l'ombre des forêts qui environnent ce lieu. Le maître de ballet était incessamment sur la route de Baden, pour obtenir les airs de danse que Beethoven devait écrire, afin de commencer les répétitions; mais le compositeur ne se dessaisissait qu'avec peine de ces morceaux auxquels il aurait voulu donner autant de soins qu'à ses autres compositions. Il écrivit aussi une ouverture nouvelle (en *ut*, avec une grande fugue), qui a été publiée à Mayence, comme œuvre 124; mais elle ne fut terminée que la veille de l'ouverture du théâtre, et les parties d'orchestre, remplies de fautes, furent livrées aux exécutants qui durent jouer toute cette musique sans avoir fait de répétition. Beethoven était au piano pour diriger. Complétement sourd à cette époque, il ralentissait tous les mouvements et ajoutait aux embarras de l'orchestre. Ce fut une déroute, et l'ouvrage produisit le plus mauvais effet. La surdité de Beethoven était si complète, qu'il ne s'aperçut pas même du désordre de l'exécution.

En 1823, la direction du théâtre impérial de Vienne le fit solliciter par ses meilleurs amis pour qu'il écrivît un nouvel opéra, et dans le même temps le comte de Bruhl, intendant du théâtre royal de Berlin, lui fit la même demande. Des poëmes lui arrivèrent de toutes parts; mais aucun ne lui plaisait; enfin Grilparzer lui communiqua sa *Mélusine*, qui parut le séduire. Toutefois il demanda des changements sur lesquels le poëte lui fit des concessions. Le souvenir des chagrins que lui avait causés *Fidelio* n'était point effacé de la mémoire de Beethoven; pour en éviter de semblables, il voulut s'assurer au moins que le poëme plairait à la cour de Prusse, et il l'envoya en secret au comte de Bruhl, dont la réponse contenait beaucoup d'éloges de la poésie, mais avec la remarque que l'action dramatique avait de l'analogie avec un ballet de *Mélusine* joué peu de temps auparavant à Berlin. Cette observation dégoûta Beethoven de l'ouvrage, et il défendit à ses amis de lui parler désormais de la composition d'un opéra.

De 1805 à 1808, l'activité du génie de Beethoven avait pris un grand essor, car c'est à cette époque de sa vie qu'il écrivit *Léonore*, l'oratorio du *Christ au mont des Oliviers*, les symphonies *héroïque*, *pastorale*, et en *ut* mineur; les concertos de piano en *sol*, en mi bémol et en *ut* mineur, et quelques-unes de ses plus belles sonates de piano, entre autres les trois sonates dédiées à l'empereur Alexandre. Les symphonies et les concertos furent exécutés dans des concerts donnés à Vienne au bénéfice de leur auteur. Lui-même joua les concertos; il fut accompagné par un excellent orchestre dirigé par M. de Seyfried. Ces concerts étaient la source principale de son revenu; car, malgré son activité de production, il tirait alors peu de chose de la vente de ses ouvrages; en cela, il partageait le sort de la plupart des grands compositeurs qui ont vécu en Allemagne. Son existence était précaire. Délaissé par la cour impériale, qui montrait pour les compositeurs allemands la même indifférence que Frédéric II avait fait voir autrefois pour les littérateurs prussiens, il n'en recevait aucune sorte de pension ou de traitement. Cet abandon le détermina à accepter, en 1809, la place de maître de chapelle du roi de Westphalie, Jérôme Napoleon, qui lui était offerte. Ce fut alors que l'archiduc Rodolphe (plus tard cardinal archevêque d'Olmutz), le prince de Lobkowitz et le comte de Kinsky, résolurent de conserver à l'Autriche l'homme illustre qui en était la gloire, et firent dresser un acte par lequel ils assuraient au célèbre artiste une rente annuelle dont M. de Seyfried porte le chiffre à quatre mille florins, pour qu'il en jouît toute sa vie,

jusqu'à ce qu'il eût obtenu un emploi d'une somme égale (il ne l'eut jamais); sous la condition de consommer ce revenu dans les limites du territoire autrichien, et de ne point entreprendre de voyage sans le consentement de ses mécènes. Ému par ce témoignage de l'admiration qu'il inspirait, vaincu, enchaîné par un sentiment de reconnaissance, Beethoven renonça à ses projets, et se fixa pour toujours à Vienne, ou plutôt au joli village de Baden, à cinq lieues de cette capitale; car il y passait la plus grande partie de l'année. Là, il se promenait quelquefois des journées entières, seul, et dans les lieux les plus agrestes et les plus solitaires. Il composait en marchant, et n'écrivait jamais une note avant que le morceau dont il avait le plan dans la tête fût entièrement achevé. Isolé du monde extérieur par son infirmité, la musique n'existait plus pour lui qu'au dedans de lui-même. Sa vie d'artiste tout entière était renfermée dans ses méditations, et c'était troubler le seul bonheur dont il pût encore jouir que de les interrompre. De là vient que les visites l'importunaient, à moins que ce ne fussent celles d'un très-petit nombre d'amis intimes. A la vue d'un étranger, sa figure prenait un caractère sombre, inquiet, souffrant même. Si quelque circonstance dissipait cette impression, alors il devenait affectueux, simple et cordial, gai même; surtout si l'on n'avait pas l'air d'être trop occupé de sa surdité, et si l'un se tenait avec lui dans une certaine réserve; car une question indiscrète, un conseil donné pour sa guérison, suffisaient pour l'éloigner à jamais de l'imprudent qui s'y était hasardé. Il avait deux goûts dominants, ou plutôt deux passions : celle des déménagements et celle de la promenade. A peine avait-il découvert un logement qui lui convenait, à peine s'y était-il installé, qu'il y trouvait quelque chose qui lui déplaisait; il n'avait point de repos qu'il ne l'eût quitté. Peu de mois après, l'opération d'un nouveau déménagement recommençait. Tous les jours, après son dîner, qui était fixé à une heure, il partait pour sa promenade. Quelle que fût la saison, quelque temps qu'il fît, le froid, le chaud, la pluie, la grêle, rien ne pouvait l'arrêter; et il faisait à grands pas deux fois le tour de la ville, s'il était à Vienne, ou de longues excursions dans la campagne, s'il était à Baden. C'était alors que sa verve était dans toute son ardeur; le mouvement de ses jambes était utile à l'éclivité de son génie. Ses fréquentes promenades l'avaient fait connaître de tous les habitants de Vienne : tout le monde disait en le voyant : *Voilà Beethoven!* un sentiment d'admiration pour son sublime talent avait pénétré jusque dans les classes les moins élevées; tous les passants se rangeaient avec respect pour ne pas troubler ses méditations dans ses courses silencieuses, et l'on vit un jour une troupe de charbonniers s'arrêter sous le poids de leurs lourds fardeaux jusqu'à ce qu'il fût passé.

Beethoven ne se maria point; M. de Seyfried dit même qu'on ne lui connut aucun attachement sérieux. Cependant, le docteur Wegeler, son ami d'enfance et de jeunesse, dit (p. 42) qu'il n'était jamais sans amour dans le cœur, et qu'il en était épris jusqu'à l'exaltation (*Beethoven war nie ohne eine Liebe und meistens von ihr im hohen Grade ergriffen*). Schindler avoue (p. 33) que cette assertion est exacte, et fournit à ce sujet des renseignements qui ne sont pas sans intérêt. Les objets de ses affections étaient toujours d'un rang élevé, circonstance qui s'explique par son noble caractère et par ses relations fréquentes avec les hautes classes de la société. Du reste son amour était tout platonique : le cœur et l'imagination en faisaient tous les frais, et les sens n'y avaient que peu de part. Pendant plusieurs années il fut épris de M[lle] Julie de Guicciardi, qui, plus tard, épousa le comte de Gallenberg, et à qui il a dédié sa sonate en *ut* dièse mineur. Quelques lettres écrites dans l'été de 1806, d'une localité de bains en Hongrie où il était allé pour essayer la guérison de sa surdité, et qui ont été publiées par Schindler (p. 63 et suiv.), nous apprennent que son amour était partagé. Schindler cite aussi (p. 67) une tendre liaison de l'illustre compositeur avec la comtesse Marie d'Erdœdy, à qui il a dédié ses deux beaux trios de l'œuvre 70. L'auteur de cette Biographie se souvient que Woelfl lui a parlé d'une dame chez qui Beethoven allait souvent dans sa jeunesse, et qu'il aimait beaucoup, sans le lui avoir jamais dit. Il paraissait ému de jalousie, quand des propos galants étaient adressés à l'objet de son amour; le piano devenait alors le confident de ses pensées et recevait l'impression des orages de son cœur; mais un regard de la dame et quelques mots bienveillants ramenaient le calme dans son âme, et faisaient succéder les douces mélodies aux âpres accents de sa verve passionnée. Ries, élève de Beethoven pour le piano, et qui vécut pendant plusieurs années dans son intimité, dit (*Notices*, etc., p. 117) que les passions amoureuses de son illustre maître n'étaient jamais de longue durée, et que l'épreuve la plus persévérante de constance qu'il pût citer avait duré *sept mois*. Cependant son amour pour M[lle] Julie de Guicciardi l'occupa pendant plusieurs années.

Beethoven n'était pas moins sensible à l'amitié

qu'à l'amour; mais, très-susceptible, il se blessait facilement et se brouillait avec ses amis les plus intimes. Ses frères, qui troublèrent souvent sa tranquillité et furent cause de ses plus vifs chagrins, jetaient à plaisir dans son esprit des doutes sur les hommes pour qui il avait une sincère affection, afin de le dominer sans témoins. Beethoven prêtait trop légèrement l'oreille à ces propos, et, au lieu de s'en expliquer avec franchise, il boudait et repoussait par sa froideur ceux dont il croyait avoir à se plaindre. Mais si l'on parvenait à l'éclairer sur son erreur, il se hâtait d'avouer ses torts, en demandait pardon, et les réparait avec empressement. Bien que très attaché aux amis de sa jeunesse, des années s'écoulaient quelquefois sans qu'il y pensât. On voit par une de ses lettres à M. Wegeler, compagnon de son enfance, et son ami intime, qu'il ne lui avait pas écrit une fois dans l'espace de sept années. Très-lié avec Schenck, qui l'avait éclairé sur les défauts de son éducation harmonique, il paraissait cependant l'avoir complétement oublié, lorsqu'un jour, se promenant en société de Schindler sur le boulevard de Vienne, il le rencontra, après l'avoir perdu de vue pendant près de vingt ans. Ivre de joie de revoir ce vieil ami qu'il croyait descendu dans la tombe, Beethoven l'entraîna dans un cabaret voisin (au *Cor du chasseur*), se fit apporter du vin, et là, avec un épanchement semblable à celui de la jeunesse, cet homme, si taciturne et si distrait d'ordinaire, se livra à des élans de gaîté, et régala le vieux Schenck d'une multitude d'historiettes et d'anecdotes. Après une heure passée dans cette effusion, ils se séparèrent, et ce fut pour toujours; car ceci se passait en 1824; et moins de trois ans après le grand homme n'existait plus.

On vient de voir que ses frères troublèrent souvent son repos et lui causèrent des chagrins de plus d'une espèce. Après la mort de l'aîné, Gaspard-Antoine-Charles, en 1815, l'illustre artiste fut chargé de la tutelle de son neveu, fils de ce frère. Il l'adopta, soigna son éducation et le fit son héritier. Ce jeune homme, qui ne manquait ni d'instruction ni de mérite, lui donna aussi des chagrins qu'il supporta avec une patience qu'on n'aurait pas attendu d'un caractère tel que le sien. Pour que rien ne manquât aux tourments que lui causait sa famille, il eut, à l'occasion de sa tutelle, un procès avec sa belle-sœur qui dura plusieurs années et lui coûta beaucoup d'argent.

Si Beethoven eut des amis dévoués, il eut aussi des ennemis et ces envieux que tout homme de génie rencontre en son chemin. Il n'était pas homme d'ailleurs à éviter ce qui pouvait les blesser; car il avait des mots cruels pour la médiocrité prétentieuse. Dans un voyage qu'il fit à Berlin, vers 1797, il rencontrait souvent dans le monde le compositeur Himmel, auteur d'un opéra intitulé *Fanchon*, qui avait alors du succès. Un jour Himmel pria Beethoven d'improviser, ce que le grand artiste s'empressa de faire. Invité à son tour à se mettre au piano, Himmel n'hésita pas et ne parut pas intimidé par ce qu'il venait d'entendre. Il y avait déjà longtemps qu'il s'escrimait sur le clavier, lorsque Beethoven l'interrompit par ces mots : *Eh bien! commencerez-vous enfin?* L'épigramme était dure : furieux, Himmel se leva et dit des injures à Beethoven, qui ne resta pas en défaut. Depuis lors, le compositeur prussien fut un des ennemis acharnés du grand homme. Beethoven assurait cependant plus tard à Ries qu'il avait cru que Himmel préludait; mais cela est douteux.

Ennemi de toute contrainte, Beethoven, quoiqu'il eût vécu dans le monde élégant depuis son arrivée à Vienne, ne put jamais s'habituer aux exigences de l'étiquette. Chez l'archiduc Rodolphe, à qui il avait eu l'honneur de donner des leçons de piano et de composition, cette étiquette était sévère, suivant l'usage de la cour impériale; elle faisait le supplice du grand artiste. Ses bévues ordinaires lui attiraient à chaque instant quelque observation des personnes attachées au prince; mais ce fut toujours en vain qu'on essaya de lui enseigner les règles de la politesse. Fatigué enfin de ces avis sans cesse renouvelés, Beethoven s'avança un jour vers l'archiduc, devant une brillante assemblée, et lui dit : « Prince, je vous estime et vous vénère « autant que personne au monde; mais je ne « puis m'habituer aux détails de cette gênante et « minutieuse étiquette qu'on s'obstine à m'ensei- « gner. Je prie votre Altesse de m'en dispenser. » Admirateur du talent de son ancien professeur, et plein de bonté, l'archiduc fit aussitôt donner l'ordre à toute sa maison de laisser à Beethoven la liberté de ses allures.

Celui-ci ne se contenait pas toujours dans les bornes où il était resté dans la circonstance qui vient d'être rapportée; car, lorsqu'il était blessé dans son amour-propre, son irascibilité pouvait le porter jusqu'à se servir d'expressions les plus grossières. Sa colère, lui faisant oublier toutes les convenances, lui attirait quelquefois des désagréments et des humiliations. En voici un exemple : Dans une soirée musicale, chez le comte de Brown, où se trouvait réunie l'élite de la haute société viennoise, Beethoven devait

jouer une nouvelle composition à quatre mains avec son élève Ries. Ils avaient déjà commencé l'exécution de ce morceau, lorsque le jeune comte de P...., placé à l'entrée du salon, troubla le silence en parlant à une dame. Après quelques efforts inutiles du maître de la maison pour faire cesser cette conversation, Beethoven, arrêtant les mains de Ries sur le clavier, se leva brusquement, et dit assez haut pour être entendu de tout le monde : « Je ne jouerai pas de« vant de semblables pourceaux (*Für solche* « *Schweine spiel' ich nicht*). » On peut imaginer la rumeur causée par une telle incartade! Tout autre que Beethoven eût été mis dehors par les valets; mais l'admiration pour son génie fit taire l'indignation et l'indulgence fut seule écoutée. Quand le calme fut rétabli, on pria Beethoven de reprendre sa place au piano; il s'y refusa obstinément. Ries fut alors invité à jouer une sonate; mais Beethoven lui défendit de toucher une seule note, et tous deux se retirèrent.

Les explosions de la colère de Beethoven étaient fréquentes dans les répétitions et même dans les concerts où il faisait essayer ses ouvrages nouveaux. Il était chef d'orchestre assez médiocre, et n'indiquait pas toujours bien la mesure, parce que, préoccupé de méditations sur l'effet qu'il avait voulu produire, il suspendait quelquefois l'action de son bras sans le remarquer. Dans un concert où il faisait exécuter pour la première fois sa fantaisie pour piano avec orchestre et chœur, la clarinette fit une faute : elle fut d'autant plus sensible, que peu d'instruments se faisaient entendre. Beethoven se leva aussitôt en fureur, et se. tournant vers l'orchestre, adressa aux musiciens des injures qui furent entendues de tout l'auditoire. *Recommençons*, s'écria-t-il d'une voix tonnante : interdit, fasciné par le regard et par la voix du maître, l'orchestre obéit. Cette fois, l'exécution fut irréprochable, et le succès fut complet. Le concert terminé, les artistes de l'orchestre s'assemblèrent en tumulte et décidèrent qu'ils refuseraient désormais leur concours à Beethoven pour ses concerts. Toutefois leur ressentiment ne fut pas de longue durée; car Beethoven ayant terminé une nouvelle composition peu de temps après, le désir de l'entendre et le sentiment de l'art l'emportèrent sur la rancune des musiciens, qui s'empressèrent de l'exécuter sous la direction du maître.

Beethoven avait le cœur bon, généreux et porté à l'obligeance. Simple, naïf, il était complétement étranger à toute manœuvre, soit pour faire valoir ses ouvrages, soit pour nuire aux autres artistes; car il avait autant de justice que de noblesse dans l'âme, et l'on peut affirmer que la pensée d'une action mauvaise envers quelqu'un n'est jamais entrée dans son esprit. Il avait d'ailleurs un défaut qui n'est pas celui des méchants; car il était distrait. On cite des traits fort plaisants de ses distractions : en voici un qui m'a été rapporté à Vienne par des témoins oculaires.

Il entre un jour chez un restaurateur pour y dîner, s'assied près d'une table, prend la carte des mets du jour, et la parcourt pour y choisir quelque chose. Pendant ce temps, une idée musicale le saisit; il prend son crayon, retourne la carte sur laquelle il trace des portées de musique, puis écrit la pensée qui le préoccupe et reste plongé dans une profonde méditation. Enfin il sort de sa rêverie, prend la carte et la met dans sa poche; puis il demande au garçon ce qu'il doit. — Monsieur, vous ne devez rien, car vous n'avez pas dîné. — Vous croyez que je n'ai pas dîné? — Non, assurément. — Eh bien, donnez-moi quelque chose. — Que désirez-vous? — Ce que vous voudrez.

La constitution physique de Beethoven était robuste. Sa taille était moyenne, et la charpente osseuse de ses membres offrait l'image de la force. Jamais il n'avait été malade, et jamais il n'aurait eu besoin de médecin, si l'infirmité qui attaqua chez lui l'organe de l'ouïe ne l'avait obligé de se confier à leurs soins. Cependant, vers les dernières années de sa vie, sa vigoureuse organisation s'altéra visiblement, et bientôt, il ne fut plus possible de ne pas apercevoir des symptômes d'hydropisie qui, se produisant à des époques plus rapprochées, finirent par ne laisser aucun espoir de conserver la vie au grand artiste. Vers la fin de 1826, le mal devint plus grave. Les désordres du neveu de Beethoven lui avaient fait intimer par la police de Vienne la défense d'habiter dans cette ville. Résolu de faire entrer ce jeune homme dans un régiment, l'illustre compositeur quitta la campagne, le 2 décembre, pour suivre les détails de cette affaire; mais, arrêté dans sa route par le mauvais temps, il fut obligé de passer la nuit dans une misérable auberge où il fut saisi d'un rhume violent. L'inflammation des poumons devint très-ardente, et lorsque le malade arriva à Vienne, sa situation était telle que tous ses amis prévirent le malheur dont ils étaient menacés. A peine la toux eut-elle cessé, qu'il fallut avoir recours à de douloureuses opérations pour l'hydropisie : elles affaiblirent rapidement les forces de Beethoven, et le 26 mars 1827, ce grand homme expira, à six heures du matin. Malgré ses vives souffrances, il montra

beaucoup de sérénité d'âme pendant les derniers mois de sa vie. Lorsqu'il y avait quelque relâche à ses maux, il relisait Homère, particulièrement l'Odyssée, son livre favori, ou quelques romans de Walter Scott, qu'il aimait avec passion. Lorsque ses forces affaiblies ne lui permirent plus de se livrer à ces distractions, il retrouvait encore de temps en temps assez d'énergie pour montrer sa résignation à la fin dont il était menacé. Deux jours avant sa mort, il disait en souriant à ses amis le conseiller Breuning et M. Schindler : *Plaudite, amici, comœdia finita est.* Ce grand homme avait goûté les jouissances que donne l'art à ceux qui l'aiment d'une affection pure; mais en dehors de cet art, il ne fut pas heureux. Le malheur d'une infirmité dont plus qu'un autre il aurait dû être à l'abri, le frappa avant qu'il eût atteint l'âge de trente ans; et le mal s'aggravant d'année en année, parvint à un tel degré d'intensité, que, vers la fin de sa vie, la puissance sonore d'un grand orchestre ne parvenait pas jusqu'à lui. Jamais surdité ne fut plus complète. Sa famille fut aussi pour lui une cause de profonds chagrins et lui coûta beaucoup d'argent, ainsi qu'il le déclare dans une de ses lettres. Enfin, ses moyens d'existence furent toujours précaires; car, ainsi que Haydn et Mozart, ce sublime artiste ne reçut jamais la moindre marque d'intérêt de la famille impériale ni du gouvernement autrichien; il n'obtint aucun emploi, et ses cinquante premiers œuvres ne lui furent payés qu'à vil prix par les éditeurs. Presque toujours il vécut dans la gêne. Dans les dix dernières années de sa vie, il en souffrit davantage. Il craignait de voir augmenter ses embarras d'argent dans sa vieillesse, alors qu'il ne pourrait plus ajouter à son revenu par le travail de sa plume. On a vu précédemment que l'archiduc Rodolphe, le prince de Lobkowitz et le comte de Kinsky lui avaient assuré une pension que M. de Seyfried porte à la somme de quatre mille florins; mais Streicher, célèbre facteur de pianos de Vienne, écrivant (le 28 mars 1827) à M. Stumpff, de Londres, pour lui annoncer la mort de Beethoven, réduit le produit des pensions réunies à la modique somme de sept cent vingt florins! M. de Seyfried et Streicher étaient tous deux amis intimes de l'illustre compositeur; il y a donc lieu de s'étonner qu'il y ait une si grande différence entre leurs évaluations de son revenu; mais Beethoven lui-même nous apprend que c'est M. de Seyfried qui est dans le vrai, car il écrivait à Ries, le 22 novembre 1815 : « J'ai perdu 600 florins sur ma pension annuelle... « Je paie 1,000 florins pour mon loyer; imagi« nez d'après cela la misère qui résulte de la dé« préciation du papier-monnaie (1). Mon pauvre « frère Charles vient de mourir; sa femme était « méchante; il était attaqué de la poitrine, et « je puis dire que pour le soulager, j'ai dépensé « environ 10,000 florins, etc. » Dans une autre lettre du 8 mars 1816, il dit encore : « Ma pen« sion est de 3,400 florins en papier, etc. » Précédemment Beethoven avait perdu 600 florins de cette pension : elle était donc originairement de 4,000 florins. Cette somme, à l'époque où elle avait été assurée par contrat à Beethoven, représentait celle de 10,157 francs; mais la dépréciation du papier-monnaie créé plus tard en Autriche fut telle, qu'à l'époque où Beethoven écrivait cette dernière lettre, ses 3,600 florins en papier ne représentaient plus en valeur réelle que 3,040 francs. On ne doit donc pas être étonné de trouver dans d'autres lettres de ce pauvre artiste des passages tels que ceux-ci. « Cette sonate (dit-il à Ries, « en lui envoyant l'œuvre 106 pour le vendre à « Londres), cette sonate a été écrite dans des « circonstances bien pénibles; car il est triste « d'être obligé d'écrire pour avoir du pain. C'est « là où j'en suis maintenant. » Et dans une autre lettre écrite quelques années après : « Si je n'étais « pas si pauvre et obligé de vivre de ma plume, « je n'exigerais rien de la société philharmoni« que; mais dans la position où je me trouve, il « faut que j'attende le prix de ma symphonie. »

Jamais l'intérêt qu'inspirait un si grand homme ne se manifesta avec tant de force que pendant sa dernière maladie. L'inquiétude était sur tous les visages; la foule obstruait les abords de son logement pour apprendre de ses nouvelles; les plus grands personnages se faisaient inscrire à sa porte. Le bruit du danger qui le menaçait s'était répandu avec rapidité; il parvint bientôt à Weimar où se trouvait Hummel, qui partit à l'instant pour Vienne, dans le dessein de se réconcilier avec Beethoven, qui s'était brouillé avec lui quelques années auparavant. En entrant dans la chambre, Hummel fondit en larmes; Beethoven lui tendit la main, et ces deux hommes célèbres ne se séparèrent que comme deux vrais amis. Après le moment fatal, une consternation générale se répandait dans la ville. Plus de trente mille personnes suivirent le convoi funèbre; parmi les huit maîtres de chapelle qui portaient le drap mortuaire, on remarquait Eybler, Weigl, Hummel, Gyrowetz et Seyfried. Trente-six artistes, au nombre desquels étaient les poètes Grillparzer et Castelli, portaient des flambeaux. Le *requiem* de Mozart fut exécuté

(1) Le florin d'Autriche en argent valait 2 francs 74 centimes; mais le florin en papier tomba à 50 centimes, à une certaine époque.

pour les obsèques dans l'église des Augustins, ainsi qu'un hymne de M. de Seyfried. Les restes du grand homme furent déposés au cimetière de Wahring, près de Vienne, et peu de temps après un monument lut élevé sur sa tombe.

On ne connait que deux élèves formés par Beethoven : le premier fut l'archiduc Rodolphe, qui possédait un talent remarquable comme pianiste et qui s'est exercé avec quelque succès comme compositeur; le second est Ferdinand Ries. Beethoven était peu propre à diriger une éducation musicale; trop préoccupé, trop impatient, il ne pouvait suivre les progrès d'un élève dans un ordre méthodique.

Bien qu'il fût âgé de vingt-quatre ans lorsqu'il publia les trios de piano, violon et violoncelle, qu'il a considérés comme son premier œuvre, Beethoven a laissé un nombre considérable d'ouvrages de tout genre. Son activité productrice pourrait être considérée comme un prodige, si l'on ne savait qu'isolé de la société par l'accident cruel qui commença à le priver de l'ouïe vers 1798, il a dû concentrer toute son existence dans la composition. Le catalogue de ces productions renferme trente-cinq sonates pour piano seul, treize œuvres de pièces de différents caractères pour cet instrument, telles que des *andante*, fantaisies, préludes, rondos et danses; vingt thèmes variés pour piano seul; vingt-deux autres thèmes variés pour le piano, avec accompagnement de violon, de violoncelle ou de flûte; une sonate, deux thèmes variés et des marches pour piano à quatre mains; dix sonates pour piano avec accompagnement de violon, six duos pour piano et violoncelle; six trios pour piano, violon et violoncelle; un trio pour piano, clarinette et violoncelle; un quatuor pour piano, violon, viole et violoncelle; un quintetto pour piano, hautbois, clarinette, basson et cor; sept concertos pour le piano, le premier en *ut*, le second en *si* bémol, le troisième en *ut* mineur, le quatrième en *ut*, avec violon, violoncelle concertant et orchestre; le cinquieme en *sol* (portant le nº 4 des concertos pour piano seul), le sixième en *ré* (qui n'est que le concerto de violon arrangé), et le dernier en *mi* bémol (portant le nº 5 des concertos originaux pour piano seul), une fantaisie pour piano, avec chœur et orchestre; cinq trios pour violon, viole et violoncelle; une sérénade pour violon, flûte et alto; dix-sept quatuors pour deux violons, alto et violoncelle; trois quintettis pour deux violons, deux altos et violoncelle; un septuor pour violon, atto, violoncelle, clarinette, basson, cor et contrebasse, un sextuor pour deux violons, alto, deux cors et violoncelle; deux romances pour violon et orchestre, la première en *sol*, la deuxième en *fa*; un concerto pour violon et orchestre; soixante-quatorze pièces pour le chant avec accompagnement de piano, parmi lesquelles on remarque la cantate d'*Adélaïde*, *l'Invitation à la walse*, des romances, des chansons, des airs à boire, des canons, et *le Cri de guerre de l'Autriche*, chant national composé en 1797; douze morceaux de chant pour une ou plusieurs voix avec orchestre, dont une scène et air : *Ah ! perfido*; le chant intitulé *Germania*, trois suites d'airs écossais, les morceaux de chant des *Ruines d'Athènes*; le trio *Tremate, empi, tremate*, et un chant élégiaque; deux messes à quatre voix, chœur et orchestre, la première en *ut* (œuvre 86), la seconde en *re* (œuvre 123); l'oratorio *le Christ au mont des Oliviers*; une cantate dramatique (*l'Instant glorieux*); *Fidelio*, opéra; *Egmont*, mélodrame; neuf symphonies pour orchestre, la première en *ut* (œuvre 21), la deuxième en *ré* (œuvre 36), la troisième en *mi* bémol (*héroïque*, œuvre 55), la quatrième en *si* bémol (œuvre 60), la cinquième en *ut* mineur (œuvre 67), la sixième en *fa* (*pastorale*, œuvre 68), la septième en *la* (œuvre 92), la huitième en *fa* (œuvre 93), la neuvième en *ré* mineur, avec chœur (œuvre 125); *la Victoire de Wellington à la bataille de Victoria*, symphonie militaire à deux orchestres; onze ouvertures à grand orchestre, savoir : de *Prométhée* (œuvre 43), de *Coriolan* (œuvre 62), d'*Egmont* (œuvre 84), de *Léonore* (œuvre 87), de *Fidelio*, des *Ruines d'Athènes* (œuvre 113), *Nahmensfeyer* (De la fête patronale, œuvre 115), du *Roi Étienne* (œuvre 117), *Weihe des Hauses* (De la dédicace du temple, œuvre 124), caractéristique (œuvre 138); œuvres détachées pour orchestre, qui consistent en deux menuets, des danses allemandes, deux valses et le ballet de Prométhée; un trio pour deux hautbois et cor anglais (œuvre 66), un sextuor pour deux clarinettes, deux cors et deux bassons; et une troisième ouverture pour l'opéra de *Fidelio*, qui est celle de *Léonore* refaite, laquelle n'a été publiée qu'après sa mort; une pièce en harmonie complète, un morceau pour quatre trombones, et une marche pour musique militaire. Quelques ouvrages avaient été commencés par l'illustre compositeur et n'ont pu être achevés avant sa mort. Parmi ces fragments, on remarquait le plan d'une dixième symphonie (un allegretto en *mi* bémol, publié à Vienne, chez Artaria, a été peut-être extrait de cet ouvrage), un octuor pour deux clarinettes, deux hautbois, deux cors et deux bassons; une harmonie à huit parties en *si* bémol, dont la partition a été publiée chez Diabelli, à Vienne. Les

deux premiers morceaux d'un quintetto pour deux violons, deux altos et violoncelle, acquis par le même éditeur; un rondeau pour piano et orchestre, Vienne, Diabelli; trois quatuors pour piano, et quelques autres morceaux moins importants. On a trouvé aussi parmi les manuscrits de Beethoven un grand nombre de morceaux inédits, la plupart écrits dans sa jeunesse et qu'il avait condamnés à l'oubli. Les manuscrits autographes de ces compositions ont été acquis à des prix très-élevés après sa mort. Enfin une immense quantité d'études de Beethoven sur le contrepoint et l'harmonie a été remise par leur acquéreur, M. Haslinger, à M. de Seyfried, avec toutes les notes que Beethoven avait écrites sur ces études; l'éditeur en a fait un choix qu'il a publié sous ce titre: *Ludwig van Beethoven's Studien im Generalbasse, Contrapuncte und in der Compositions Lehre;* Vienne, T. Haslinger, 1831, 1 vol. in-8°. L'éditeur y a joint un supplément qui contient une notice biographique, quelques anecdotes, quelques lettres de Beethoven à ses amis, l'inventaire de ses manuscrits et de ses livres, quelques poésies allemandes dont Beethoven est l'objet, le catalogue systématique de ses œuvres et quelques autres pièces. L'auteur de ce Dictionnaire Biographique des Musiciens a donné une traduction française des Études de Beethoven, avec sa biographie, des notes critiques et une préface, sous ce titre: *Études de Beethoven, Traité d'harmonie et de composition*, Paris, Maurice Schlesinger, 1833, 2 vol. grand in-8°.

Les œuvres de Beethoven peuvent être classés en plusieurs catégories dont chacune indique une transformation progressive de son génie. D'abord enthousiaste admirateur de Mozart, il ne put échapper à l'effet de cette admiration; effet qui se manifeste toujours chez les hommes les plus originaux et les mieux disposés pour l'invention; je veux parler de cette imitation plus ou moins sensible des formes du modèle de perfection adopté par le jeune artiste. L'originalité des idées, quand elle est accompagnée de jugement et de rectitude, éprouve le besoin de se produire sous des formes intelligibles. Or l'art de créer des formes nouvelles et d'une facile perception ne peut être que le fruit de l'expérience, tandis que l'aperçu de l'idée n'est qu'une production de l'instinct. Aucun ouvrage durable ne résultera de ces aperçus instinctifs, si la forme ne vient à leur secours, et, conséquemment, si l'expérience ne les met en valeur. Si l'expérience propre n'est pas encore acquise, il faut avoir recours à celle d'un maître; c'est ce qu'avait fait Mozart en prenant Ch.-Ph.-Em. Bach pour son modèle dans ses premières compositions pour le piano, et Hasse dans sa musique dramatique; c'est ce que fit à son tour Beethoven, en marchant sur les traces de Mozart. Ainsi, malgré l'originalité incontestable des idées, les trios de piano, violon et basse (œuvre 1), les sonates de piano seul (œuvre 2, 7 et 10), les sonates de piano et violon (œuvre 12), les trios de violon, viole et basse (œuvres 3, 8 et 9), et les quatuors de violon (œuvre 18), rappellent dans les dispositions et dans les formes le type du style mozartiste, bien que diverses nuances d'individualité plus prononcée se laissent remarquer en avançant jusqu'à l'œuvre 18. Dans la symphonie en *ut* (œuvre 21), cette nuance devient plus vive, le scherzo de cette symphonie est déjà de la fantaisie pure de Beethoven. Plus énergiquement sentie encore, la richesse d'imagination du compositeur se montre avec éclat dans le quintetto en *ut* pour violons, altos et basse (œuvre 29), et dans les belles sonates de piano avec violon. Beethoven a élargi dans des proportions immenses la sonate de piano. Il y a porté le génie de la symphonie, et a fait de l'instrument un orchestre. Parmi les sonates pour le piano seul ou avec accompagnement de violon les plus remarquables de ses trois époques, on peut citer, comme des œuvres de la plus grande valeur: la sonate en *ré* majeur, œuvre 10; les sonates *pathétique* (en *ut* mineur), œuvre 13; en *ut* dièse mineur, œuvre 27; en *ré* mineur, œuvre 31; en *la* majeur, avec violon, œuvre 47 (dédiée à Kreutzer); en *ut* majeur (piano seul), œuvre 53; en *fa* mineur, œuvre 57; *les Adieux*, en *mi* bémol majeur, œuvre 81; enfin, en *si* bémol majeur, œuvre 106. La symphonie en *ré* (œuvre 36) est une composition moins remarquable par l'originalité des idées que par le mérite de la facture, qui est très-grand. C'est dans cette symphonie qu'on aperçoit pour la première fois cet admirable instinct des dispositions instrumentales qui donna ensuite aux symphonies de Beethoven un coloris si varié, si vigoureux et si brillant. Mais c'est surtout dans la troisième symphonie (*héroïque*, œuvre 55) que le génie de l'artiste se manifeste par le caractère absolu de la création. Là, toute réminiscence de formes antérieures disparaît; le compositeur est lui; son individualité se pose avec majesté; son œuvre devient le type d'une époque de l'histoire de l'art. Le temps où Beethoven conçut le plan de cet ouvrage remonte à 1804. Il était certainement bon Allemand et attaché de cœur au gouvernement de l'Autriche; mais comme poëte, comme homme d'imagination, il n'avait pu s'empêcher d'admirer le génie de Napoléon; il se l'était représenté comme un héros républicain, et la

puissance réunie en lui au désintéressement, à l'amour pur de la patrie et de la liberté, en faisaient à ses yeux l'homme modèle des temps modernes. C'est dans ces dispositions qu'on assure qu'il commença à écrire sa symphonie héroïque; il était décidé à lui donner le nom de *Bonaparte*, quelque danger qu'il y eût à le faire dans un pays où ce nom devait rappeler des temps d'humiliation. Il voulait la dédier au premier consul de la république française : déjà sa dédicace était écrite. On dit encore que le second morceau de cet ouvrage était achevé, et qu'il n'était autre que le colossal début du dernier mouvement de la symphonie en *ut* mineur, quand un de ses amis entrant un jour dans le cabinet de Beethoven, et tenant un journal à la main, lui annonça que le premier consul venait de se faire nommer empereur. Stupéfait, Beethoven garda le silence, puis il s'écria : « Allons, c'est un ambitieux comme tous les autres. » Il prit sa partition, en déchira la première page et la jeta à terre. Sa pensée changea alors de direction : à l'héroïque mouvement, il substitua la marche funèbre qui forme aujourd'hui le second morceau de sa symphonie, et au lieu de la simple inscription de son ouvrage, *Bonaparte*, il mit celle-ci : *Sinfonia eroica per festeggiare il sovvenire d'un grand uomo*. Son héros lui semblait déjà descendu dans la tombe; au lieu d'un hymne de gloire, il avait besoin d'un chant de deuil. Le grand morceau en *ut* fit peu de temps après naître dans la tête de Beethoven le projet de sa symphonie en *ut* mineur.

La seconde époque de Beethoven, qui se marqua si bien par la symphonie héroïque, renferme une période d'environ dix ans, pendant laquelle il écrivit, outre cet ouvrage, les symphonies en *si* bémol, en *ut* mineur, et *pastorale*, les beaux quatuors de l'œuvre 59, l'opéra de *Fidelio*, l'ouverture de *Coriolan*, les belles sonates de piano en *fa* mineur, en *fa* dièse et en *mi* mineur, les concertos de piano en *ut*, en *sol* et en *mi* bémol, le concerto de violon, le sextuor pour deux violons, alto, deux cors et violoncelle, et la première messe. Tout cela est, en général, fondé sur une fantaisie libre et pleine de hardiesse, mais renfermée dans les bornes fixées par le goût, par un vrai sentiment d'analogie dans l'harmonie, et par le besoin de netteté dans la pensée. A la même époque appartient aussi l'oratorio du *Christ au mont des Oliviers;* mais une sorte de gêne qui se fit souvent sentir dans les compositions vocales de Beethoven, quand il voulait employer les formes scientifiques, a jeté sur cet ouvrage je ne sais quelle teinte de froideur qui nuit à son mérite, malgré les belles idées qui s'y trouvent répandues. M. Oulibicheff, dans son livre intitulé *Beethoven, ses critiques et ses glossateurs*, dont il sera parlé plus loin, reconnaît (p. 105) que je suis le premier qui ait signalé les transformations du style de Beethoven et divisé la totalité de son œuvre en trois classes de productions (dans la première édition de la *Biographie universelle des musiciens*). Il ajoute (p. 106) : « Ses trois manières, comparées entre « elles, laissent bien apercevoir un genre de suc« cession qui constate leur réalité, au point de « vue de M. Fétis; mais un examen attentif nous « prouve également que ces trois systèmes de « composition, qui au fond se réduisent à deux « (M. Oulibicheff confond dans la même improbation le second et le troisième), ne s'excluaient « nullement dans l'esprit de Beethoven, puisqu'il « les a employés et mêlés à toutes les époques de « sa carrière d'artiste; mais dans une proportion « de plus en plus inégale. » A cette observation critique, il y a une réponse dont la vérité est saisissante : c'est que le génie d'un artiste, ses penchants et ses habitudes ne se transforment pas à tel jour donné, de telle sorte que dans le présent il ne reste rien du passé. C'est par degrés que le changement s'opère dans la direction des idées et dans le style. Au surplus, j'ai établi suffisamment, je crois, dans les paragraphes suivants les causes qui ont produit la dernière manière de l'illustre artiste.

Il paraît que l'habitation de Beethoven à la campagne fut plus constante après 1811 qu'auparavant, et qu'à cette époque il se livra dans ses promenades solitaires, ou dans le silence de son cabinet, à des études historiques et philosophiques qu'il n'avait qu'ébauchées jusque-là. Ses lectures devinrent fréquentes, et chaque jour il conçut davantage la nécessité de se renfermer, comme artiste, dans une disposition d'idéalité indépendante de toute communication extérieure. Insensiblement, et sans qu'il s'en aperçût, ses études donnèrent à ses idées une légère teinte de mysticisme qui se répandit jusque sur ses ouvrages, comme on peut le voir par ses derniers quatuors. Sans qu'il y prît garde aussi, son originalité perdit quelque chose de sa spontanéité en devenant systématique; les bornes dans lesquelles il l'avait retenue jusqu'alors furent renversées. Les redites des mêmes pensées furent poussées jusqu'à l'excès; le développement du sujet qu'il avait choisi alla quelquefois jusqu'à la divagation; la pensée mélodique devint moins nette, à mesure qu'elle était plus rêveuse; l'harmonie fut empreinte de plus de dureté et sembla, de jour en jour, témoigner de l'affaiblissement de la mémoire des sons; enfin, Beethoven affecta de trouver des formes nouvelles, moins par l'effet d'une sou-

daine inspiration, que pour satisfaire aux conditions d'un plan médité. Les ouvrages faits dans cette direction des idées de l'artiste composent la troisième période de sa vie, et sa dernière manière. Cette manière se fait déjà remarquer dans la symphonie en *la*, dans le trio de piano en *si* bémol (œuvre 97), et dans les cinq dernières sonates de piano, beaux ouvrages où la somme des qualités l'emporte sur les défauts; elle arrive à son dernier terme dans la grande messe en *ré*, dans les dernières ouvertures, dans la symphonie avec chœur, et surtout dans les quatuors de violon (œuvres 127, 130, 131, 132 et 135).

Ainsi qu'on vient de le voir, les productions de Beethoven se partagent en trois classes qui marquent autant de directions particulières de son esprit. Beethoven n'estimait pas les ouvrages de la première; il n'aimait pas qu'on en parlât avec éloge, et croyait de bonne foi que ceux qui les vantaient étaient des ennemis qui n'agissaient ainsi que dans le dessein de déprécier les autres. Une telle disposition d'esprit n'est pas sans exemple parmi les grands artistes, quand ils s'éloignent de la jeunesse. Nonobstant son opinion à cet égard, il n'en est pas moins vrai que beaucoup d'ouvrages appartenant à la première période de la vie artistique de Beethoven renferment d'admirables beautés. Les compositions de la seconde période sont celles où le grand musicien a montré la plus grande force d'invention réunie à la connaissance la plus étendue des belles formes de l'art. Cette période s'étend depuis l'œuvre 55 jusqu'à l'œuvre 92. Au commencement de la troisième période, sa pensée éprouva une dernière transformation, qui alla se développant de plus en plus jusqu'à sa dernier ouvrage. Plus il avançait dans cette nouvelle carrière, plus il cherchait à faire entrer dans son art des choses qui sont hors de son domaine, et plus le souvenir de l'objet intime de cet art s'affaiblissait en lui. L'analyse que j'ai faite avec soin des œuvres 127 à 135, m'a démontré que dans ces dernières productions, les nécessités de l'harmonie s'effaçaient dans sa pensée devant des considérations d'une autre nature. On le lui a reproché quelquefois vers la fin de sa vie dans des critiques qui parvenaient jusqu'à lui; on dit qu'alors il s'écriait en se frottant les mains : « Oui, « oui, ils s'étonnent et n'y comprennent rien, « parce qu'ils n'ont pas trouvé cela dans un livre « de basse générale! » Dans un autre temps, il défendait avec énergie les doctrines de ces livres d'école, car ses études sont remplies d'expressions de confiance dans les règles qu'on y trouve. Ces deux opinions si différentes représentent deux systèmes contraires, et renferment toute l'histoire de la transformation du génie de Beethoven. M. Oulibicheff, dont le goût se révoltait contre les productions de cette dernière période de la vie du grand artiste, et qui fait, dans son livre, une analyse juste, mais dure, de certains passages, n'hésite pas à donner une autre cause aux égarements de son génie : suivant lui, ils proviennent uniquement de l'affaiblissement de ses facultés, occasionné par des chagrins domestiques et des préoccupations d'affaires qui avaient porté chez lui jusqu'à l'excès l'agitation nerveuse. Il ne craint pas de déclarer Beethoven tombé sous l'empire d'une hallucination. Dans le récit fait par Rellstab de Berlin, d'une visite qu'il fit à cet homme extraordinaire dans ses dernières années, il exprime aussi l'opinion que sa puissante organisation avait reçu de graves atteintes et n'était plus que la dégénération de son état primitif.

Ce qui distingue les compositions de ce grand homme, c'est la spontanéité des épisodes par lesquels il suspend dans ses beaux ouvrages l'intérêt qu'il a fait naître, pour lui en substituer un autre aussi vif qu'inattendu. Cet art lui est particulier, et c'est à lui qu'il est redevable de ses plus beaux succès. Étrangers en apparence à la pensée première, ces épisodes occupent d'abord l'attention par leur originalité; puis, quand l'effet de la surprise commence à s'affaiblir, le compositeur sait les rattacher à l'unité de son plan, et fait voir que, dans l'ensemble de sa composition, la variété est dépendante de l'unité. Beethoven joignait à cette rare qualité le sentiment intime de l'effet d'une instrumentation qui ne ressemble à celle d'aucun autre auteur. Personne n'a possédé aussi bien que lui l'art de *remplir* l'orchestre et d'opposer des sonorités à d'autres sonorités. De là vient que l'effet de ses grands ouvrages surpasse en puissance tout ce qu'on avait fait avant lui.

Quelle que soit la divergence d'opinions sur les ouvrages des diverses périodes de la vie de Beethoven, il est un point sur lequel tout le monde sera éternellement d'accord : c'est que l'auteur de ces ouvrages mérite d'être compté au nombre des plus grands artistes et de ceux qui par leur talent ont le plus contribué au développement de leur art. Il eut un de ces rares génies qui dominent toute une époque et lui impriment une direction caractéristique dans l'art qu'ils cultivent. La grandeur, la force poétique sont ses attributs. Il n'eut pas comme Mozart l'abondance d'idées qui déborde de toutes parts; sa pensée s'élaborait lentement, laborieusement, et ses thèmes, même ceux qui se présentent sous

l'aspect le plus simple et le plus naturel, étaient souvent remaniés par lui avant qu'il s'arrêtât à leur forme définitive; mais lorsqu'il était fixé, tout l'ensemble de la composition était saisi par sa puissante intelligence. Un des exemples les plus remarquables de ses longues méditations dans le travail d'enfantement d'un thème auquel il se proposait de donner de grands développements est celui de la mélodie principale du grand finale de la neuvième symphonie (avec chœur). Il fit, défit et refit plusieurs fois les phrases de ce chant et bien des journées s'écoulèrent avant qu'il l'eût arrêté définitivement. Enfin, il s'écria avec enthousiasme : *Je l'ai! je l'ai!* Cependant cette mélodie qui lui causait ces transports de joie est assez vulgaire; mais il la considérait moins au point de vue musical qu'à celui du sentiment qu'il voulait exprimer. Il y avait dans sa préoccupation à ce sujet plus de rêverie allemande que de conception esthétique.

Les numéros des œuvres de Beethoven ne représentent pas toujours l'ordre dans lequel ils ont été composés : il est plusieurs de ses ouvrages qu'il a gardés longtemps en portefeuille, tandis que d'autres écrits à des époques postérieures étaient publiés. Souvent aussi il a négligé d'indiquer sur ses manuscrits les numéros d'ordre sous lesquels il voulait qu'ils fussent publiés : dans ce cas, les éditeurs se chargeaient de ce soin et tombaient dans des erreurs considérables; car il arriva plusieurs fois qu'on plaça le même chiffre sur deux œuvres différents, ou qu'on laissa des lacunes dans leur série. D'ailleurs, Beethoven écrivit plusieurs de ses ouvrages pour des amateurs qui désiraient en avoir le manuscrit de sa main, et les copies qu'il en faisait faire ne portaient pas d'indication pour les classer : après plusieurs années lui-même ne se souvenait plus de l'ordre dans lequel il les avait produits. On a rectifié par la suite une partie des erreurs qui avaient été commises originairement, et le catalogue des compositions de ce grand artiste a été arrêté définitivement dans l'ordre suivant :

ŒUVRES NUMÉROTÉES :

Op. 1. Trois trios pour piano, violon et violoncelle (en *mi* bémol, en *sol*, en *ut* mineur), dédiés à la princesse Lichnowski.
— 2. Trois sonates pour piano (en *fa* mineur, en *la*, en *ut*), dédiées à Haydn.
— 3. Grand trio (en *mi* bémol) pour violon alto et violoncelle.
— 4. Quintette (en *mi* bémol) pour deux violons, deux altos et violoncelle.
— 5. Deux grandes sonates (en *fa* et *sol* mineur) pour piano et violoncelle, dédiées au roi de Prusse, Frédéric-Guillaume II.
Op. 6. Sonate facile (en *ré* majeur) pour piano à quatre mains.
— 7. Grande sonate (en *mi* bémol) pour piano, dédiée à Babette de Keglevics.
— 8. Sérénade (en *ré* majeur) pour violon, alto et violoncelle
— 9. Trois trios (en *sol*, *ré* et *ut* mineur) pour violon, alto et violoncelle, dédiés au comte de Browne.
— 10. Trois sonates (en *ut* mineur, *fa* et *ré*) pour piano, dédiées à la comtesse de Browne.
— 11. Grand trio pour piano, clarinette et violoncelle (en *si* bémol), dédié à la comtesse de Thun.
— 12. Trois sonates pour piano (en *ré*, *la* et *mi* bémol) dédiées à Salieri.
— 13. Sonate (pathétique) pour piano (en *ut* mineur), dédiée au prince Lichnowski.
— 14. Deux sonates pour piano (en *mi* majeur, en *sol*), dédiées à la baronne de Braun.
— 15. 1er Concerto pour piano (en *ut*) avec orchestre, dédié à la princesse Odescalchi, née comtesse Keglevics (Babette).
— 16. Grand quintette (en *mi* bémol) pour piano, hautbois, clarinette, cor et basson.
— 17. Sonate (en *fa*) pour piano et cor.
— 18. Six quatuors (en *fa*, *sol*, *ré*, *ut* mineur, *la* et *si* bémol) pour deux violons, alto et violoncelle, dédiés au prince de Lobkowitz.
— 19. 2me concerto (en *si* bémol) pour piano et orchestre, dédié à M. de Nikelsberg.
— 20. Septuor (en *mi* bémol) pour violon, alto, cor, clarinette, basson, violoncelle et contrebasse.
— 21. 1re grande symphonie (en *ut*) pour l'orchestre.
— 22. Grande sonate pour piano (en *si* bémol), dédiée au comte de Browne.
— 23. Sonate (en *la* mineur) pour piano et violon, dédiée au comte de Fries.
— 24. Sonate (en *fa*) pour piano et violon.
— 25. Sérénade (en *ré*) pour flûte, violon et alto.
— 26. Grande sonate pour piano (en *la* bémol), dédiée au prince Lichnowski.
— 27. Deux sonates (*quasi fantasia*) pour piano (en *mi* bémol et *ut* dièse mineur) dédiées à la princesse Liechtenstein.
— 28. Grande sonate (*Pastorale*) pour piano (en *ré*), dédiée à M. de Sonneufels.
— 29. Quintette (en *ut*) pour deux violons, deux altos et violoncelle, dédié au comte de Fries.

Sous le même numéro, Artaria de Vienne a publié un trio pour violon, alto et violoncelle, mais ce n'est qu'un arrangement du quintette.

Op. 30. Trois sonates (en *la*, *ut* mineur et *sol*) pour piano et violon, dédiées à l'empereur Alexandre.
— 31. Trois sonates pour piano (en *sol*, *ré* mineur et *mi* bémol), dédiée à la comtesse de Browne.

Op. 32. Six cantiques de Gellert pour voix seule et piano.
— 33. Bagatelles (7 pièces pour piano).
— 34. Six variations sur un thème original pour piano (en *fa*), dédiées à la princesse Odeschalchi.
— 35. Quinze variations avec une fugue (en *mi* bémol) pour piano, dédiées au comte Lichnowski.
— 36. 2me symphonie (en *ré*) pour l'orchestre.
— 37. 3me concerto (en *ut* mineur) pour piano et orchestre, dédié au prince Louis-Ferdinand de Prusse.
— 38. Grand trio (en *mi* bémol) pour piano, clarinette et violoncelle, arrangé par Beethoven d'après son septuor œuvre 20.
— 39. Deux préludes passant dans les 12 tons majeurs et mineurs, pour piano ou orgue.
— 40. Romance (en *sol*) pour violon et orchestre.
— 41. Sérénade (en *ré*) pour piano et flûte, arrangée par Beethoven d'après la Sérénade œuvre 25.
— 42. Nocturne (en *ré*) pour piano et alto, arrangé par Beethoven d'après sa Sérénade œuvre 8.
— 43. *Les Créations de Prométhée*, ballet.
— 44. Quatorze variations (en *mi* bémol), pour piano, violon et violoncelle.
— 45. Trois grandes marches pour piano à quatre mains (en *ut*, *mi* bémol et *ré*).
— 46. *Adélaïde* (poëme de Matthison) à voix seule et piano.
— 47. Sonate (en *la*) pour piano et violon (*scritta in uno stilo molto concertante, quasi come d'un concerto*), dédiée à Kreutzer.
— 48. Scène et air, *ah! perfida*, pour soprano et orchestre.
— 49. Deux sonates faciles pour piano (en *sol* mineur et *ré*).
— 50. Romance (en *fa*) pour violon et orchestre.
— 51. Deux rondos pour piano (en *ut* et en *sol*).
— 52. Huit chants ou Lieder à voix seule avec accompagnement de piano.
— 53. Grande sonate pour piano (en *ut*), dédiée au comte de Waldstein.
— 54. Sonate pour le piano (en *fa*).
— 55. Troisième symphonie (en *mi* bémol) pour orchestre (*Sinfonia eroica composta per festeggiare il sovvenire d'un grand'uomo*), dédiée au prince de Lobkowitz.
— 56. Concerto (en *ut*) pour piano, violon et violoncelle, avec orchestre.
— 57. Grande sonate pour piano (*appassionata*, en *fa* mineur), dédiée au comte de Brunswick.
— 58. Quatrième concerto (en *sol*) pour piano et orchestre, dédié à l'archiduc Rodolphe.
— 59. Trois grands quatuors (en *fa*, *mi* mineur et *ut*) pour deux violons, alto et violoncelle, dédiés au comte Rasoumowsky.
— 60. Quatrième symphonie pour l'orchestre (en *si* bémol).
— 61 Concerto (en *ré*) pour violon et orchestre, dédié à son ami de Breuning.

Op. 62. Ouverture de la tragédie de *Coriolan* (en *ut* mineur), à grand orchestre.
— 63. Grande sonate (en *mi* bémol), pour piano, violon et violoncelle, arrangée par Beethoven d'après le quintette œuvre 4.
— 64. Grande sonate (en *mi* bémol), pour piano et violoncelle, arrangée par Beethoven d'après le trio œuvre 3.
— 65. Scène et air (*Ah! perfida*), pour soprano et orchestre, arrangée pour piano.
— 66. Douze variations (en *fa*), pour piano et violoncelle.
— 67. Cinquième symphonie (en *ut* mineur) pour l'orchestre.
— 68. Sixième symphonie (*Pastorale*, en *fa*) pour l'orchestre.
— 69. Grande sonate (en *la*) pour piano et violoncelle.
— 70. Deux trios (en *ré* et en *mi* bémol) pour piano, violon et violoncelle.
— 71. Sextuor (en *mi* bémol) pour deux clarinettes, deux cors et deux bassons.
— 72. *Léonore* (*Fidelio*), opéra en deux actes.
— 73. Cinquième concerto (en *mi* bémol) pour piano et violon, dédié à l'archiduc Rodolphe.
— 74. Quatuor (en *mi* bémol) pour deux violons, alto et basse, dédié au prince de Lobkowitz (n° 10).
— 75. Six chants de Gœthe à voix seule avec accompagnement de piano, dédiés à la princesse de Kinski.
— 76. Variations (en *ré* majeur) pour piano.
— 77. Fantaisie (en *sol* mineur) pour piano, dédiée au comte de Brunswick.
— 78. Sonate (en *fa* dièse majeur) pour piano, dédiée à la comtesse de Brunswick.
— 79. Petite sonate (en *sol*) pour piano.
— 80. Fantaisie (en *ut* mineur) pour piano, chœur et orchestre, dédiée au roi de Bavière Maximilien-Joseph.
— 81. Sonate caractéristique (en *mi* bémol), *les Adieux, l'absence et le retour*, pour piano dédiée à l'archiduc Rodolphe.
— 81 *bis*. Sextuor (en *mi* bémol) pour deux violons, alto, violoncelle et deux cors obligés.
— 82. Quatre ariettes et un duo (en italien et en allemand), avec accompagnement de piano.
— 83. Trois chants de Gœthe à voix seule, avec accompagnement de piano, dédiés à la princesse de Kinski.
— 84. Ouverture et entr'actes pour l'*Egmont* de Gœthe, à grand orchestre.
— 85. *Le Christ au mont des Oliviers*, oratorio pour voix seule, chœur et orchestre.
— 86. Messe à quatre voix et orchestre, dédiée au prince de Kinski.
— 87. Trio (en *ut*) pour deux hautbois et cor anglais, publié aussi comme œuvre 33.
— 88. *Das Glück der Freundschaft* (Le bonheur de l'amitié), chant.
— 89. Polonaise (en *ut*) pour piano, dédiée à l'impératrice de Russie Élisabeth-Alexiowna.

Op. 90. Sonate (en *mi* bémol) pour piano, dédiée au comte Lichnowsky.
— 91. *La Victoire de Wellington, ou la bataille de Victoria* pour orchestre, dédiée au prince régent d'Angleterre (George III.)
— 92. Septième symphonie (en *la*) pour l'orchestre.
— 93. Huitième symphonie (en *fa*) pour l'orchestre.
— 94. *An die Hoffnung* (A l'Espérance), tirée de l'*Urania* de Tiedge, pour voix seule avec piano, dédiée à la princesse de Kinski.
— 95. Quatuor (en *fa* mineur) pour deux violons, alto et violoncelle (n° 11).
— 96. Sonate (en *sol*, pour piano et violon, dédiée à l'archiduc Rodolphe.
— 97. Grand trio (en *si* bémol) pour piano, violon et violoncelle, dédié au même prince.
— 98. *An die ferne Geliebte* (A l'Amie absente), pour voix seule et piano.
— 99. *Der Mann vom Wort* (L'Homme de parole), poëme de Kleinschmidt, pour voix seule avec piano.
— 100. *Merkenstein* (château près de Baden), ballade à voix seule ou deux voix avec accompagnement de piano.
— 101. Sonate (en *la* majeur) pour piano.
— 102. Deux sonates (en *ut*, en *re*) pour piano et violoncelle, dédiées à la comtesse Marie d'Erdœdy.
— 103. Grand octuor (en *mi* bémol) pour deux clarinettes, deux hautbois, deux cors et deux bassons, arrangé par Beethoven d'après le quintette œuvre 4.
— 104. Quintette (en *ut* mineur) pour deux violons, deux altos et violoncelle, arrangé par Beethoven, d'après le troisième trio de l'œuvre 1er.
— 105. Six thèmes variés pour le piano, avec violon ou flûte à volonté, en deux suites.
— 106. Grande sonate (en *si* bémol) pour piano, dédiée à l'archiduc Rodolphe.
— 107. Dix thèmes variés pour piano avec violon ou flûte à volonté, en cinq suites.
— 108. Vingt-cinq chansons écossaises (avec texte allemand et anglais), à voix seule avec accompagnement de piano, violon et violoncelle obligés. (Ces airs ont été arrangés pour la collection de Thompson.)
— 109. Sonate (en *mi* majeur) pour piano.
— 110. Sonate (en *la* bémol), idem.
— 111. Sonate (en *ut* mineur), idem, dédiée à l'archiduc Rodolphe.
— 112. *Meeresstille und glückliche Fahrt* (Calme de la mer et heureuse navigation), poëme de Gœthe, à quatre voix et orchestre.
— 113 et 114. *Les Ruines d'Athènes*, divertissement final avec chœur, chant et orchestre pour l'ouverture du théâtre de Pesth en 1812. L'ouverture a été publiée comme œuvre 113, et la marche avec chœur comme œuvre 114.
— 115. Grande ouverture (en *ut*), pour orchestre, dédiée au prince Radziwill.
— 116. Trio (*Tremate, empi, tremate*) pour soprano, ténor et basse avec accompagnement d'orchestre.
Op. 117. Ouverture du prologue le Roi Étienne (en *mi* bémol), composée pour l'ouverture du théâtre de Pesth, à grand orchestre.
— 118. Chant élégiaque à quatre voix avec accompagnement de deux violons, alto et violoncelle ou piano.
— 119. Douze bagatelles nouvelles pour piano.
— 120. 33 variations sur une valse de Diabelli (en *ut*) pour piano.
— 121. *Adagio*, variations et rondo (en *sol*) pour piano.
— 121 *bis*. *Opferlied* (cantique) de Matthison à voix seule, avec chœur et orchestre.
— 122. *Bundeslied* (chant de fédération) de Gœthe, pour deux voix solos, chœur à trois voix, avec accompagnement de deux clarinettes, deux cors et deux bassons
— 123. 2me messe solennelle (en *ré*), pour quatre voix solos, chœur et orchestre.
— 124. Ouverture de fête (en *ut*) pour l'orchestre, dédiée au prince Nicolas de Galitzin.
— 125. Neuvième symphonie, avec chœur (en *ré* mineur), sur l'ode de Schiller, *An die Freunde*, dédiée au roi de Prusse Frédéric-Guillaume III.
— 126. Six bagatelles pour piano.
— 127. Quatuor (en *mi* bémol) pour deux violons, alto et violoncelle, dédié au prince Nicolas Galitzin (n° 12).
— 128. *Der Kuss* (Le Baiser), ariette à voix seule avec piano.
— 129. *Rondo a capricio* (en *sol*) pour piano, œuvre posthume.
— 130. Quatuor (en *si* bémol), pour deux violons, alto et violoncelle, dédiée au prince Nicolas Galitzin (n° 13).
— 131. Quatuor (en *ut* dièse mineur), idem, dédié au baron de Stutterheim (n° 14).
— 132. Quatuor (en *la* mineur), idem, dédié au prince Nicolas Galitzin (n° 15).
— 133. Grande fugue (*tantôt libre, tantôt recherchée*, en *si* bémol), pour deux violons, alto et violoncelle, dédiée à l'archiduc Rodolphe (n° 16).
— 134. La même fugue arrangée pour piano à quatre mains, par Beethoven.
— 135. Quatuor (en *fa*) pour deux violons, alto et violoncelle (œuvre posthume) (n° 17).
— 136. *Der glorreiche Augenblick* (Le moment glorieux), cantate sur un poëme d'Al. Weissenbach, pour quatre voix et orchestre, exécutée au congrès de Vienne, en 1814. La même composition a été arrangée sur un autre texte de F. Rochlitz sous ce titre : *Preis der Tonkunst* (Éloge de la Musique), à quatre voix et orchestre.
— 137. Fugue (en *ré*) pour deux violons, deux altos et violoncelle, composée le 28 novembre 1817.
— 138. *Ouverture de Léonore* (en *ut*), à grand orchestre (cette ouverture est la plus belle

et la première qui fut composée en 1805 pour l'opéra qui porte maintenant le titre de *Fidelio*.

La plupart de ces ouvrages ont été arrangés de vingt manières différentes pour les admirateurs de Beethoven, et les éditions qui en ont été faites se sont multipliées en Allemagne, en France et même en Angleterre.

OUVRAGES NON CLASSÉS.

1° *Pour l'orchestre.*

— 1. 2me ouverture (en *ut*) de *Léonore* refaite sur les thèmes de la première, et très-inférieure.
— 1. *Allegretto* (en *mi* bémol), ouvrage posthume.
— 2. *Marche triomphale* pour la tragédie intitulée *Tarpeja* (en *ut*).

2° *Pour les instruments à cordes.*

— 3. *Andante favori* (en *fa*), pour deux violons, alto et basse.

3° *Pour les instruments à vent.*

— 4. *Rondino* (en *mi* bémol) pour deux clarinettes, deux hautbois, deux bassons et deux cors, œuvre posthume.
— 5. *Trois duos* (en *ut*, en *fa*, en *si* bémol) pour clarinette et basson.

4° *Pour piano avec accompagnement.*

— 6. *Rondo* (en *si* bémol) avec orchestre, œuvre posthume.
— Trois quatuors originaux (en *mi* bémol, en *ré*, en *ut*) pour piano, violon, alto et violoncelle, œuvre posthume.
— 8. Petit trio (en *si* bémol) pour piano, violon et violoncelle. Composé en 1812.
— 9. Trio (en *mi* bémol), idem, œuvre posthume.

5° *Pour piano et violon, ou violoncelle.*

— 10. Rondo (en *sol*) pour piano et violon.
— 11. Douze variations (en *fa*), idem (sur le thème de *Figaro : Se vuol ballare*).
— 12. Douze variations (en *sol*), idem (sur un thème de l'oratorio de *Judas Machabée*).
— 13. Sept variations (en *mi* bémol), idem (sur un thème de *la Flûte enchantée*).

6° *Pour piano à quatre mains.*

— 14. Six variations (en *ré*) sur un thème allemand, écrites au mois de juin 1800 sur l'*Album* des comtesses Joséphine Deyen et Thérèse Brunswick.
— 15. Variations sur un thème du comte Waldstein (en *ut*).

7° *Pour piano seul.*

— 16. Trois sonates (en *mi* bémol, en *fa* mineur, et en *ré*), composées à l'âge de dix ans.
— 17. Sonate facile (en *ut*), dédiée à Éléonore de Breuning.
— 18. Deux petites sonates faciles (en *sol*, en *fa*).
— 19. Ronde (en *la*).
— 20. Prélude (en *fa* mineur).
— 21. Dernière pensée musicale (en *si* bémol).
— 22. Neuf variations (en *ut* mineur), sur une marche de Dressler, composées à l'âge de dix ans.
— 23. Neuf variations (en *la*), sur le thème de la *Molinara : Quant'è più bello.*
— 24. Six variations (en *sol*), sur le thème de la *Molinara : Nel cor più non mi sento.*
— 25. Douze variations (en *ut*) sur le Menuet à *la Vigano*.
— 26. Douze variations (en *la*) sur le thème d'une danse russe, dansée par Madame Cassentini dans le ballet : *La fille de la Forêt.*
— 27. Huit variations (en *ut*) sur le thème de Richard Cœur de Lion *Une fièvre brûlante.*
— 28. Dix variations (en *si* bémol) sur un thème de *Falstaff*, opéra de Salieri.
— 29. Sept variations (en *fa*) sur le thème : *Kind, willst du ruhig schlafen* (Enfant, veux-tu dormir tranquillement).
— 30. Huit variations (en *fa*).
— 31. Treize variations (en *la*) sur le thème de l'opéra *le Chaperon rouge : Eshatteinmahl ein alter Mann* (Il y avait une fois un vieillard).
— 32. Six variations très-faciles (en *sol*).
— 33. Six variations faciles (en *fa*) sur un air suisse pour piano ou harpe.
— 34. Vingt-quatre variations (en *ré*) sur le thème *Vieni, Amore*, dédiées à la comtesse de Hatzfeld.
— 35. Sept variations (en *ut*) sur *God save the King.*
— 36. Cinq variations (en *ré*) sur *Rule Britannia.*
— 37. Trente-deux variations (en *ut* mineur) sur un thème original.
— 38. Huit variations (en *si* bémol), sur l'air : *Ich hab' ein kleines Hüttchen mehr* (Je n'ai qu'une petite chaumière).

DANSES ET MARCHES.

— 39. Six danses dans la manière des *Londler* (valses lentes).
— 40. Sept *idem.*
— 41. Douze danses allemandes qui ont été exécutées dans la petite salle de la Redoute impériale, à Vienne.
— 42. Six contredanses.
— 43. Menuet (en *mi* bémol).
— 44. Six menuets.
— 45. Douze menuets qui ont été exécutés dans la petite salle de la Redoute impériale, à Vienne.
— 46. Marche militaire pour instruments à vent (œuvre posthume).

CHANTS ET LIEDER AVEC ET SANS ACCOMPAGNEMENT.

— 47. Canon pour soprano, alto, ténor et basse.
— 48. Chant des moines pour le *Guillaume Tell* de Schiller, à deux ténors et deux basses.
— 49. Chant final du vaudeville patriotique *Die Ehrenpforten* (Les arcs de triomphe), pour voix seule avec chœur et piano.
— 50. *Der Abschied* (Le Départ), chant à voix seule avec piano.
— 51. *Andenken* (Souvenir), de Matthisson, idem.
— 52. *Empfindungen bei Lydien's Untreue* (Sensations produites par l'infidélité de Lydie), idem.

— 53. *Gedenke mein* (Ma pensée), idem (œuvre posthume).
— 54. Six poëmes allemands, etc., idem.
— 55. Trois chants à voix seule avec piano.
— 56 *Ich liebe Dich* (Je t'aime), idem.
— 57. *Lied aus der Ferne* (Chant dans le lointain), idem.
— 58. Deux Lieder à voix seule avec piano.
— 59. *Der freie Mann* (L'Homme libre), pour voix solo, chœur et piano.
— 60. *O dass ich Dir vom stillen Auge* pour voix seule et piano (écrit sur l'album de Mlle Regina Lang, cantatrice de la cour de Bavière).
— 61. Cantique à voix seule avec accompagnement de piano.
— 62. *Die Sehnsucht nach dem Rhein* (les Souvenirs du Rhin), idem.
— 63. *Seufzer eines Ungeliebten* (Soupir d'un amant malheureux), de Bürger, et *die Klaje* (La Plainte, de Gœthe, idem (œuvre posthume).
— 64. *Trinklied* (Chanson à boire), idem.
— 65. *Der Wachtelschlag* (Le Cri de la caille), idem.

Plusieurs biographies de Beethoven ont paru, non-seulement dans les recueils biographiques généraux, mais en notices spéciales. Les notices publiées jusqu'à ce jour ont pour titres: 1° *Ludwig Van Beethoven, Biographie desselben, verbunden mit Urtheilen über seine Werke* (Louis Van Beethoven, sa biographie, avec des appréciations de ses œuvres, par Jean Aloys Schlosser); Prague, 1828, in-8° de 93 pages, ornée de son portrait. Ouvrage fort médiocre dont le fond est emprunté aux gazettes musicales. — 2° *Biographische Notizen über Ludwig Van Beethoven* (Notices biographiques sur Louis Van Beethoven, par le docteur F. G. Wegeler et Ferdinand Ries). Coblence, Bädeker, 1838, 1 vol. petit in-8° de 164 pages, avec le portrait de Beethoven en silhouette, à l'âge de seize ans, et des *fac-simile* de son écriture à diverses époques. Ce petit volume, rempli d'intérêt, n'est pas un livre à proprement parler; ce sont des souvenirs rapportés, sans prétention littéraire, par le docteur Wegeler, médecin distingué et ami d'enfance de Beethoven, et par le compositeur Ries, qui fut élève de l'illustre maître à Vienne et vécut dans son intimité pendant plusieurs années. Les faits sont présentés dans des paragraphes qui ne se lient point entre eux par un ordre logique, et sont entremêlés de lettres de Beethoven; mais M. Wegeler, qui a puisé à des sources authentiques, éclaircit beaucoup de points concernant la famille du compositeur, sa jeunesse, ses études et ses relations, sur lesquelles on n'avait auparavant que des notions douteuses ou erronées. Les souvenirs de Ries sont aussi jetés sans ordre et pêle-mêle dans sa narration; mais ils sont remplis d'intérêt pour l'étude du caractère et de la vie intime de son illustre maître. Un extrait du livre de Wegeler et de Ries a été publié en langue française par M. G.-E. Anders, sous le titre de *Détails biographiques sur Beethoven;* Paris, 1839, in-8° de 48 pages. — 3° *Biographie von Ludwig van Beethoven. Verfasst von Anton. Schindler;* Münster, 1840, 1 vol. in-8° de 296 pages, avec le portrait de Beethoven et deux *fac-simile.* Ami de Beethoven pendant plus de vingt ans, Schindler a pu recueillir sur la vie et les travaux de ce grand homme des renseignements que d'autres n'ont point connus; sous ce rapport, son livre est digne d'intérêt, quoique le narrateur, assez médiocre écrivain, se livre à des divagations fatigantes. Il est en quelque sorte l'historien du ménage de l'artiste et n'épargne pas les détails sur les choses les plus vulgaires; mais, quels qu'en soient les défauts, cette Biographie de Beethoven est, avec le petit volume de Wegeler et Ries, la source où il faut puiser pour écrire un bon ouvrage sur le même sujet. Le célèbre pianiste et compositeur Moscheles a traduit en anglais le livre de Schindler, avec des additions et des analyses des œuvres de Beethoven; Londres, 1841, 2 vol. gr. in-12. Schindler a publié, comme supplément à son ouvrage, un volume intitulé *Ludwig Van Beethoven in Paris* (Louis Van Beethoven à Paris); Münster, 1842, in-8°. Sous ce titre assez bizarre, Schindler entend l'opinion qu'on a du génie et du talent de Beethoven dans la capitale de la France et les traditions d'exécution qu'on y a de ses œuvres. Les aperçus erronés et les appréciations fausses abondent dans ce volume. 4° Une *Esquisse biographique de Beethoven*, composée par Ignace de Seyfried, a été placée comme supplément dans le volume intitulé : *Ludwig Van Beethoven's Studien im Generalbasse, Contrapuncte und in der Compositions-Lehre;* Vienne, 1832, in-8°, ainsi que dans la deuxième édition du même livre dont le texte a été revu par Henri Hugh Pierson (Edgar Mannsfeldt); Hambourg, 1853, in-8°. On la trouve aussi dans la traduction française du même ouvrage par F.-J. Fétis intitulée : *Études de Beethoven. Traité d'harmonie et de composition;* Paris, M. Schlesinger, 1833, 2 vol. in-8°. Bien qu'incomplète, cette notice a de l'intérêt et doit être consultée, comme complément des ouvrages précédents.

On a aussi quelques petits écrits et brochures sur des circonstances particulières relatives à Beethoven, parmi lesquels on remarque. — 5° *Ludwig Van Beethoven's Tod* (Mort de Louis

Van Beethoven), par Frédéric-Auguste Kanne; Vienne, 1827, in-8°. — 6° *Erinnerung an Ludwig Van Beethoven und Feier der Enthüllung seines Monumentes zu Bonn am* 10, 11, *und* 12 *Auguste* 1845, *Enthaltend L. V. Beethoven's Biographie*, etc. (Souvenir à Beethoven et fête de l'inauguration de son monument à Bonn les 10, 11 et 12 août 1845, contenant la Biographie de Beethoven, etc.); Bonn, 1845, in-8° de 30 pages avec le portrait de Beethoven, et des planches représentant la maison où il naquit, son monument funéraire à Vienne, et sa statue à Bonn. L'auteur de cet écrit est M. Breidenstein, professeur de musique à l'université de Bonn. — 7° *Ludwig Van Beethoven; Festgabe bei der Inauguration seines Denkmales*. (Louis van Beethoven : fêtes données pour l'inauguration de son monument, par Wilhelm Müller); Bonn, 1845, in-8°. Le grand artiste est aussi le sujet des ouvrages suivants : — 8° *Beethoven : Eine phantastische Charakteristik* (Beethoven : Caractéristique de fantaisie, par Ernest Ortlepp); Leipsick, J.-H. Hartknoch; 1836, petit in-8° de 96 pages. L'auteur de cet écrit s'est proposé de faire une sorte de roman dans la manière de Hoffmann; mais il est resté loin de son modèle. — 9° *Beethoven et ses trois styles. Analyses des sonates de piano, suivies de l'essai d'un catalogue critique, chronologique et anecdotique de l'œuvre de Beethoven*, par W. de Lenz; Saint-Pétersbourg, Bernard, 1852, deux volumes in-8°, tissu d'extravagances et de niaiseries, écrit d'un style ridicule. Enfin, M. F.-L. Berthé a publié un volume qui a pour titre : *Beethoven, drame lyrique, précédé de quelques mots sur l'expression en musique et sur la véritable poésie dans le drame lyrique*; Paris, Denain, 1836, in-8° de 230 pages. Les quelques mots sur l'expression en musique forment 136 pages; la véritable poésie dramatique de M. Berthé est un peu vulgaire.

Deux monographies importantes de Beethoven ont été publiées postérieurement à tous ces écrits : La première est l'ouvrage de feu M. Alexandre Oulibicheff (*Voyez* ce nom), amateur distingué et auteur d'une Biographie de Mozart, en 3 volumes in 8°, où l'on trouve d'excellentes choses. Cet ouvrage a pour titre *Beethoven, ses critiques et ses glossateurs* (Leipsick et Paris, 1857, 1 vol. gr. in-8°). L'autre monographie, ouvrage de M. le professeur Marx de Berlin, a pour titre : *Ludwig Van Beethoven. Leben und Schaffen* (Louis Van Beethoven, Vie et travaux), Berlin, Otto Jauke, 1859, 2. vol. in-8°. L'amateur russe et le professeur allemand sont à des points de vue absolument différents; car, pour le premier, la plus belle période de gloire de Beethoven est la première, et les deux autres ne sont qu'une décadence progressive; pour M. Marx, au contraire, il y a progrès dans toute la carrière de Beethoven. A la vérité, il ne s'abandonne pas aux élans excentriques de ces admirateurs fanatiques appelés *glossateurs* par M. Oulibicheff; son analyse est calme et presque didactique; mais il n'en repousse pas moins avec énergie mon jugement sur les dernières œuvres de son héros, et surtout celui de M. Oulibicheff, qu'il appelle, je ne sais pourquoi, mon copiste (*Herr Fetis und sein Nachsprecher Oulibicheff*, 2me partie, page 310). Laissons le temps faire son œuvre sur toutes ces opinions.

BEFANI (Le P. Isidore), grand cordelier, né à Rome vers 1740, fut agrégé à la chapelle pontificale en 1788, et nommé ensuite maître de chapelle à l'église des Douze-Apôtres. Il a composé pour l'église; ses ouvrages sont restés en manuscrit. M. l'abbé Santini possède de cet auteur des messes à huit voix, un *Dixit* à huit, un *Benedictus* à huit, un *Salvum me fac* à huit, des messes à quatre, *Beatus vir* à six, beaucoup d'études sur les tons du plain-chant, et quelques canons.

BEFFARA (Louis-François), né à Nonancourt (Eure), le 23 août 1751, a rempli les fonctions de commissaire de police à Paris, depuis 1792 jusqu'en 1816, et s'est retiré des affaires à cette dernière époque. Outre divers travaux intéressants sur Molière et Regnard, dont une partie a été imprimée, Beffara a fait, pendant cinquante ans, d'immenses recherches sur les théâtres lyriques de la France et de l'étranger, particulièrement sur les auteurs et sur les compositeurs des opéras, ballets et divertissements qui y ont été représentés, sur les acteurs, danseurs et musiciens de l'orchestre. Elles sont consignées dans les ouvrages dont les titres suivent, lesquels sont en manuscrit et ne peuvent être considérés, en l'état où ils sont, que comme d'excellents recueils de matériaux. 1° *Dictionnaire de l'Académie royale de musique*, contenant l'histoire de son établissement, le détail de ses directions et administrations, des pièces représentées sur son théâtre jusqu'à présent, les dictionnaires des auteurs des paroles et de la musique, avec la liste de leurs pièces, 7 vol. in-4°, avec 7 autres volumes, aussi in-4°, d'ordonnances et de règlements sur ce spectacle; 2° *Dictionnaire alphabétique des acteurs, actrices, danseurs et danseuses de l'Académie royale de musique*, 3 vol. in-fol. — 3° *Tableau chronologique des représentations journalières des tragédies lyriques, opéras, ballets, depuis l'établissement*

de l'Académie, en 1071, *jusqu'à présent;* 4° *Dictionnaire alphabétique des tragédies lyriques, opéras, ballets, pantomimes, non représentés à l'Académie royale de musique;* suivi du *Dictionnaire des auteurs des paroles et des compositeurs de musique, avec la liste de leurs pièces*. 5 vol in-fol.; 5° *Dramaturgie lyrique étrangère, ou Dictionnaire des opéras, cantates, oratorios, etc., représentés et imprimés dans les pays étrangers, depuis la fin du quinzième siècle, avec des notices sur les auteurs des paroles et les compositeurs de la musique*, 17 volumes in-4°. Les soins que Beffara a portés dans l'examen des registres de baptême, de mariage et de décès, ainsi que dans les titres des archives du département de la Seine, donnent à son travail un caractère d'authenticité irrécusable. Beffara a rassemblé une collection nombreuse et complète, non-seulement de tous les poëmes d'opéras qui ont été représentés, mais des diverses éditions qui en ont été données; le catalogue de cette collection forme un vol. in-4°. Beffara est mort à Paris le 2 février 1838, à l'âge de près de quatre-vingt-sept ans. Par son testament il a laissé ses collections de manuscrits à la bibliothèque de la ville de Paris.

BEFFROY DE REIGNY (Louis-Abel), plus connu sous le nom de *Cousin-Jacques*, né à Laon le 6 novembre 1757, est mort à Paris, le 18 décembre 1811. Dominé par son penchant à la bizarrerie, ce littérateur n'a dû le succès éphémère de la plupart de ses pièces de théâtre, qu'à la singularité des titres et des sujets. Il en faisait les paroles et la musique; mais il n'avait guère plus de talent dans un genre que dans l'autre; aussi tout cela est-il déjà tombé dans l'oubli. Les pièces dans lesquelles il a mis de la musique de sa composition sont celles dont les titres suivent : 1° *Les ailes de l'Amour*, divertissement en un acte, 1786. — 2° *L'Histoire universelle*, opéra comique, 1789. — 3° *Nicodème dans la Lune*, en trois actes, avec des ariettes, 1790. Cette pièce eut 191 représentations en 13 mois. — 4° *Le Club des bonnes gens*, opéra comique, 1791, au théâtre de Monsieur, et dans la même année, au théâtre Feydeau, *Nicodème aux enfers*. — 5° *Les deux Nicodèmes*, opéra comique, 1791, qui excita de grandes rumeurs parmi les démocrates, et qui ne put aller au delà de la septième représentation. — 6° *Toute la Grèce*, opéra comique, 1794. — 7° *La petite Nanette*, opéra comique en deux actes, représenté au théâtre Feydeau, le 19 frimaire an v (1796). — 8° *Turlututu, empereur de l'Ile-verte, folie, bêtise, farce, comme on voudra*, en trois actes, avec une ouverture, des entr'actes, des chœurs, des marches, des ballets, des cérémonies, du tapage, le diable, etc., 1797. — 9° *Jean-Baptiste*, opéra comique en un acte, 1798. — 10° *Madelon*, comédie mêlée d'ariettes, 1800. Beffroy de Reigny a publié aussi un recueil de chansons intitulé : *Soirées chantantes, ou le Chansonnier bourgeois*, Paris, 1805. 3 volumes in-8°, et les *Romances de Berquin mises en musique*, Paris, 1798, deux volumes, in-8°.

BEGER (Laurent), fils d'un tanneur de Heidelberg, naquit le 19 avril 1653. Il étudia d'abord la théologie, mais il l'abandonna pour se livrer à l'étude du droit. Il fut successivement bibliothécaire de Charles-Louis, électeur Palatin, et conseiller de Frédéric-Guillaume, électeur de Brandebourg. Béger mourut à Berlin, le 21 avril 1705, âgé de cinquante-deux ans. Dans son *Thesaurus Brandenburgicus selectus*, Cologne, 1696, in-fol, continué en 1699, et augmenté d'un troisième volume en 1701, il traite des instruments de musique des Grecs.

BEGER (M.-Auguste), recteur de l'école communale de Neustadt, en Bavière, s'est fait connaître par un écrit intitulé : *Die Würde der Musik im griechischen Alterthume zur Beachtung fur die Gegenwart* (L'importance de la musique dans l'antiquité grecque, etc.). Dresde, Arnold, 1839, in-8° de 119 pages in 8°). Dans ce petit ouvrage, l'auteur traite en particulier des diverses espèces d'instruments à cordes chez les Grecs et de leur usage dans l'accompagnement de la poésie chantée.

BÉGREZ (Pierre Ignace), né à Namur, en Belgique le 23 décembre 1787, entra, à l'âge de six ans, à l'église cathédrale de Saint-Aubin comme enfant de chœur. Quelques années après il vint à Paris, et fut reçu au Conservatoire de musique dans une classe de violon, le 17 floréal an XII; il fut aussi attaché comme violoniste à l'orchestre du Théâtre italien; mais sa voix étant devenue un ténor assez beau, il abandonna le violon, et entra au pensionnat du Conservatoire, où il devint élève de Garat, au mois d'octobre 1806. En 1814 il obtint le premier prix de chant dans cet établissement, et en 1815 il débuta à l'Opéra dans *Armide*, *Anacréon*, et les *Bayadères*. Vers la fin de la même année, M. Waters, alors propriétaire du Théâtre du Roi, à Londres, l'engagea, et Bégrez débuta à ce théâtre comme premier ténor; il y est resté attaché jusqu'en 1821, où il a quitté la carrière dramatique pour l'enseignement. Il a publié plusieurs pièces détachées pour le chant et s'est fixé à Londres.

BÈGUE (Nicolas-Antoine LE), organiste de l'église de Saint-Méry, naquit à Laon en 1630.

Il fut nommé organiste du roi par quartier, à la mort de l'abbé de la Barre, en 1678, et mourut à Paris, le 6 juillet 1702. On dit qu'il se faisait aider par un de ses élèves, pour embrasser à la fois une grande partie du clavier, ce qui donnait à son exécution un effet extraordinaire : c'est un conte puéril. Le Bègue a publié : 1° *Pièces d'orgue*, 1er, 2e et 3e livres ; Paris, 1676, in-4° oblong. — 2° *Pièces pour le clavecin;* Paris, 1677, in-4° oblong. La Bibliothèque impériale de Paris possède des *Magnificat*, des *pièces d'orgue* de sa composition, en manuscrit, et des *airs à deux et trois parties avec la basse continue;* Paris, 1678, in 4°.

BEHAGHEL (Gottlieb), professeur au Lycée de Heidelberg, actuellement vivant (1857), est auteur d'une petite dissertation intitulée : *Die erhaltenen Reste altgriechischer Musik* (Les restes conservés de l'ancienne musique grecque); Heidelberg, 1844, in-8° de 12 pages, avec deux planches de musique. L'objet de cet opuscule est de traduire et d'harmoniser un chant de l'hymne 12e d'Homère, déjà publié par Marcello dans sa collection de psaumes.

BEHM (Georges), né en 1621 à Leitmeritz, en Bohême, entra chez les jésuites en 1636, à l'âge de quinze ans. Il y enseigna successivement les humanités, la philosophie, les mathématiques et la théologie. Il mourut à Znaym, le 7 novembre 1666. On a de lui : *Propositiones mathematico-musurgicæ;* Prague, 1650, in-4°. C'est un recueil de curiosités sur l'acoustique.

BEHR (Samuel-Rodolphe), compositeur qui vivait au commencement du dix-huitième siècle, est connu par un recueil intitulé : *Musicalia*, contenant des menuets, des passe-pieds, etc., pour deux violons et basse ; Leipsick, 1703.

BEHRENDT (Jacques-Joseph), professeur au séminaire des Instituteurs à Graudenz, ville des États prussiens en Pologne, a publié un recueil de chants pour une, deux, trois et quatre voix, avec les textes en allemand, en polonais et en latin, à l'usage des écoles, sous ce titre : *Sammlung ein, zwey, drey-und vierstimmiger Kirchen und Schullieder, Motetten, Intonation, in Choräle, Liturgieen, Chöre, Messen, Vesper und anderer Geistlieder auf alle Festtage im Jahre*, etc.; Glogau, 1831, 2 vol. gr. in-4° ob. Ce recueil est noté en chiffres.

BEHRENS (Jean-Jacques), organiste de l'église des Orphelins, à Hambourg, et directeur d'une école de chant attachée à cette institution, vers 1840. Il s'est fait connaître par quelques compositions dont les titres suivent : 1° Mélodie chorale, *Wie herrlich strahlt der Morgenstern*, avec cinq harmonies différentes pour l'orgue ou pour quatre voix; Hambourg, Cranz. — 2° Double chœur sur un choral avec une fugue ; ibid. — 3° Plusieurs recueils de chants à plusieurs voix, avec ou sans accompagnement de piano; ibid. — 4° Trois chansons allemandes avec accompagnement de piano, œuvre 7; ibid. On a aussi de cet artiste des exercices de chant intitulés : *Vorubungen zum Gesangunterrichte für Schulen ;* Hambourg, Cranz.

BEHRENS (Christophe-Henri-Théodore), compositeur et professeur de musique à Brunswick, est né à Erckerode, près de cette ville, le 27 mars 1808. On a de lui les ouvrages dont voici les titres : 1° 6 Lieder et chants pour voix de basse avec piano ; Brunswick, Rademach. — 2° Deux rondeaux pour piano sur des thèmes de *Guillaume Tell ;* Brunswick, Meyer. — 3° Trois chansons allemandes avec piano; Hambourg. — 4° 6 Lieder pour bariton avec piano, op. 7; Brunswick, Meyer. — 5° Six *idem*, op. 8; ibid. — 6° Chants et Lieder pour basse ou bariton, op. 10; Leipsick, Whistling. Behrens a écrit une ouverture et des entr'actes pour le drame d'Immermann, intitulé : *Trauerspiel in Tyrol* (tragédie dans le Tyrol); plusieurs ouvertures de concert exécutées à Brunswick, des ouvertures pour les tragédies *Wallenstein* et *Louis XI ;* une symphonie à grand orchestre, en *fa* mineur ; une cantate, *Das Loos des Kriegers* (Le sort du guerrier), et plusieurs autres compositions.

BEISSEL ou **BEYSSEL** (Jodocus), conseiller des archiducs d'Autriche, orateur, poète, jurisconsulte et philosophe, vécut à Aix-la-Chapelle depuis 1474 jusqu'en 1494. Parmi ses ouvrages, on en trouve un intitulé : *Dialogus ad Hermolaum Barbarum de optimo genere musicorum.* Cet ouvrage est resté en manuscrit.

BEKUHR (Gottlob-Frédéric-Guillaume), prédicateur à Vogelsdorf, en Saxe, vers la fin du dix-huitième siècle, a publié un livre intitulé : *Ueber die Kirchen-Melodien* (Sur les mélodies de l'Église); Halle, 1796, in-8°, 154 pages. Cet ouvrage est excellent, et l'un des plus instructifs qu'on possède sur cette matière.

BELCKE (Frédéric-Auguste), célèbre tromboniste et compositeur, est né à Lucka, dans le duché de Saxe-Altenbourg, le 27 mai 1795. Fils d'un musicien de ville, et destiné à remplir les mêmes fonctions, il dut apprendre, suivant l'usage, à jouer de tous les instruments; mais le cor fut celui qu'il sembla d'abord préférer. Déjà, à l'âge de onze ans, il se distinguait par son habileté à jouer de cet instrument, quand il fut obligé d'apprendre à jouer du trombone-basse, parce qu'il n'y avait point de tromboniste dans sa ville natale. A défaut de musique pour

le trombone, son père lui fit jouer des études et des solos de basson; il en résulta pour lui qu'il apprit à jouer de son instrument avec plus de délicatesse qu'on ne l'avait fait jusqu'à lui. A l'âge de seize ans, il remplaça Sachse comme musicien de ville à Altenbourg. Au retour de cet artiste, Belcke se rendit à Leipsick pour y achever ses études. Ce fut dans cette ville qu'il se fit entendre pour la première fois, en 1815, dans un concert public. Il y exécuta un pot-pourri pour le trombone, composé par C. H. Meyer, et fit naître le plus vif étonnement par son talent extraordinaire. Peu de temps après, il entreprit son premier voyage avec son frère, flûtiste distingué. Ils se firent entendre avec succès à Merseboürg, Halle, Dessau et Berlin. Arrivé dans cette dernière ville, il y fut nommé musicien de la chambre du roi. Ce fut là que Ch.-M. de Weber l'entendit; ce compositeur, émerveillé de son talent, l'engagea à se rendre à Dresde; il y arriva au mois de mars 1817. Weber lui offrit une place dans la chapelle du roi; mais Belcke ne crut pas devoir accepter. Il continua ses voyages, et reparut en 1821 à Berlin, où il se fit entendre sur *le cor à pistons* de Stoelzel. En 1824 il donna des concerts à Leipsick; en 1828, à Dresde; en 1830, à Breslau, Vienne et Presbourg. En 1832, il entreprit un nouveau voyage avec son frère et visita le cours de Brunswick, Hanovre et Copenhague. De retour à Berlin par Hambourg, il paraît s'être fixé enfin dans la capitale de la Prusse. Il s'y est fait particulièrement admirer en exécutant dans l'église Sainte-Marie (*Marienkirche*), avec le directeur de musique Bach, des morceaux concertants pour trombone et orgue. Le premier essai de ce genre de musique a été fait en 1827 par ces deux artistes. On connaît de Belcke des pièces faciles pour le piano, des variations et des walses (Leipsick, Hambourg et Berlin); une grande quantité de danses pour le même instrument; un recueil des chants pour quatre voix d'hommes; un canon pour les mêmes voix; six duos pour deux trombones, œuvre 50; duo concertant pour deux trombones-basses, op. 55; douze études pour trombone-basse avec la gamme, op. 43; concertino pour trombone, op. 40; étude pour trombone, œuvre 18; fantaisie pour trombone et orgue, exécutée à Potsdam, le 5 juin 1834, à la fête musicale; concerto militaire pour trombone et orchestre; pot-pourri sur des airs de *Don Juan* et de *Jessonda*; adagio et rondeau pour deux trombones, exécuté en 1832 avec M. Schweizer. Belcke a beaucoup écrit pour le piano, particulièrement des pièces faciles à quatre et à deux mains, telles que marches à quatre mains, op. 19 et 29; exercices faciles, *idem*, op. 22 et 26; pièces faciles *idem*, en plusieurs cahiers, rondos à deux mains, op. 8, 25 et 45; plusieurs cahiers d'exercices; de petites sonates et des variations *idem*.

BELCKE (Chrétien-Gottlieb ou Théophile), frère du précédent, né le 7 janvier 1796, est considéré comme un des bons flûtistes de l'Allemagne. Après avoir fait ses premières études de musique sous la direction de son père, il se rendit à Berlin, où il prit des leçons de M. Schröck, première flûte du théâtre royal et de la chambre du roi. Dans un voyage qu'il fit avec son père, il fut atteint d'une assez longue maladie qui l'obligea de suspendre ses travaux. En 1819, il obtint une place de seconde flûte à l'orchestre de Leipsick, et il profita de son séjour en cette ville pour apprendre les règles de l'harmonie sous la direction de Weinling, directeur de l'école de Saint-Thomas. Quelques voyages qu'il fit ensuite avec son frère l'ont fait connaître avantageusement. Une maladie, plus longue et plus douloureuse que la première, l'obligea, en 1832, à se retirer à Lucka; mais sa santé étant rétablie, il a accepté, en 1834, la place de flûte solo dans la musique du duc Frédéric d'Altenbourg. On a gravé de sa composition : un concertino pour flûte et orchestre ou piano; des variations sur un thème de Ch.-M. de Weber, Berlin, Schlesinger; une fantaisie pour flûte et orchestre; deux œuvres de caprices; trois duos pour deux flûtes; un divertissement pour flûte et orchestre, ainsi que plusieurs autres ouvrages, des recueils de chants et des petites pièces pour le piano.

BELDEMANDIS (Prosdocimo de), né à Padoue, était en 1422 professeur de philosophie dans cette ville. On a de lui des commentaires sur la doctrine de Jean de Muris. Ils se composent des ouvrages suivants, qui portent tous la date de l'année où ils furent terminés : I. *Compendium tractatus practicæ cantus mensurabilis*, 1408. II. *Opusculum contra theoricam partem, sive speculativam Lucidarii Marchetti Patavini*, 1410. III. *Cantus mensurabilis ad modum Italicorum*, 1412. IV. *Tractatus musicæ planæ in gratiam magistri Antonii de Pontevico Brisciani*, 1412; V. *De Contrapunto*, 1412. Ces divers ouvrages se trouvent à Padoue, en manuscrit; le père Martini en possédait des copies qui sont aujourd'hui à la bibliothèque du Lycée communal de musique, à Bologne. Il existe, dans la Bibliothèque du Vatican, sous le n° 5321, deux ouvrages manuscrits de Beldemandis; le premier est le traité du contre-point; l'autre a pour titre : *Canon in quo docetur musicam speculativam*, etc. Celui-ci est le numéro précédemment cité sous un autre titre. Il est regret-

table que l'abbé Gerbert n'ait pas cru devoir faire entrer les ouvrages de Beldemandis dans sa collection d'auteurs sur la musique, pour le seul motif que l'auteur n'était pas ecclésiastique. La connaissance de ces ouvrages serait d'un haut intérêt, non à cause des discussions de l'auteur sur la partie spéculative de la musique traitée par Marchetto de Padoue, mais parce que cet auteur était contemporain de Dufay, de Binchois, et qu'il appartient à une des époques les plus importantes de l'histoire de l'art. Ses ouvrages sont intermédiaires entre ceux de Marchetto de Padoue et de Jean Tinctoris. Il serait curieux de savoir quelles différences il pouvait y avoir, en 1412, entre la musique mesurée, suivant la doctrine des Italiens, et le système de ce genre de musique perfectionné par Dufay.

BELEM (Antoine de), chanoine régulier, né à Evora, en Portugal, vers 1620, fut maître de chapelle et ensuite prieur de son ordre à Espinhero, vers 1667. Il est mort en 1700, dans le monastère de Belem. Ses compositions se trouvaient en manuscrit dans la Bibliothèque du roi de Portugal, en 1755; elles consistent en répons, psaumes, lamentations et *Miserere* à quatre, cinq et six chœurs, de quatre voix chacun.

BELFOUR (Jean), littérateur écossais, vivait à Londres dans les premières années du dix-neuvième siècle. On lui doit une traduction anglaise du poëme de Yriarte sur la musique : elle a été publiée avec luxe typographique, sous ce titre : *Music, a didactic Poem, from the spanish of Yriarte*. Londres, 1811, gr. in-8°.

BELGIOJOSO (Le comte Antoine), amateur de musique, chanteur distingué, et membre de l'Union philharmonique de Bergame, né à Milan vers 1810, a vécu longtemps à Paris et y a pris des leçons des meilleurs chanteurs du Théâtre-Italien. Vers 1840 il est retourné dans sa patrie, et y a publié un opuscule intitulé : *Sull' arte del canto, brevi osservazioni*. Milan, 1841, in-12 de deux feuilles. En 1845, le comte Belgiojoso a fait représenter au théâtre *Re* de Milan un opéra de sa composition qui avait pour titre : *La Figlia di Domenico*. Le sujet de cet ouvrage était tiré d'un vaudeville français. On connaît de cet amateur : *Sei Notturni a voci sole senza accompagnamento;* Milan, Ricordi. Les quatre premières pièces de ce recueil sont pour ténor et deux basses; la cinquième, pour deux ténors et deux basses, et la dernière pour soprano, contralto, ténor et basse. — 2° *Vidi or ora di sole un raggio*, canzonette pour ténor; ibid. — 3° *No, mia bella, non voler*, canzonette avec piano; ibid. Cet amateur distingué est mort à Milan en 1858.

Deux autres amateurs de la même famille se sont fait connaître aussi par de légères compositions pour le chant. Le premier, prince Émile Belgiojoso, a publié : 1° *L'Esule*, ariette avec accompagnement de piano; Milan, Ricordi. — 2° *Splende viva e rosseggiante*; idem, ibid. — 3° *La Continanza*; idem, ibid. L'autre, comte Pompée Belgiojoso, est auteur de l'*Abbandono*, romance avec piano; Milan, Ricordi, et de *Ne m'oubliez pas*, romance; ibid. On connaît aussi de lui quelques bagatelles pour le piano.

BELHAVER (Vincent). *Voyez* Bellhaver.

BELIKOFF (M.), inspecteur de la chapelle impériale de Russie, actuellement vivant (1857), a traduit en langue russe le livre de l'auteur de cette biographie intitulé : *Curiosités historiques de la musique*, etc. (*Istoriczeska despotamiatnosti Muzeiki*, etc.) Saint-Pétersbourg, 1833, 1 vol. in-8°, et *La Musique mise à la portée de tout le monde* (*Muzeika poniatnaia dlia Wsieche*, etc.), ibid., 1835, 1 vol. in-8°. Cette traduction est faite d'après la première édition française publiée à Paris en 1830. Au moment où cette notice est écrite, M. Belikoff est occupé de la traduction du *Résumé philosophique de l'histoire de la musique*, qui sert d'introduction à la première édition de la *Biographie universelle des Musiciens*.

BELIN (Jehan), chantre à déchant, c'est-à-dire musicien contrapuntiste de la chapelle du roi de France Philippe le Bel, était au service de ce prince en l'année 1313, comme le prouve un compte des dépenses de la maison royale, daté de cette année (Mss. de la Biblioth. du Roi, coté F 540 du supplément).

BELIN (Guillaume), était ténor de la chapelle du roi de France François Ier, suivant un état, dressé en 1547, du drap noir livré pour les robes de deuil aux obsèques de ce prince (Mss. de la Bibliothèque du Roi, F 542). Ce Guillaume Belin est vraisemblablement celui que Laborde appelle *Bellin* (Guillaume), qui fut chanoine de la Sainte-Chapelle à Paris, et qui a mis en musique, à quatre parties *Les cantiques de la Bible, mis en vers françois, par Lancelot de Carle, évêque de Riez*; Paris, Adrien Le Roy, 1560, in 8°, obl. Dans les quatorzième et quinzième livres de *Chansons nouvelles à quatre parties*, publiés à Paris par Pierre Atteingnant (sic) et Hubert Juliet, en 1543 et 1544, on trouve des pièces de Guillaume Belin.

BELIN (Julien), né au Mans vers 1530, fut un des plus habiles joueurs de luth de son temps. Il a publié : *Le premier livre de motets, chansons et fantaisies réduites en tabulature de leut* (luth); Paris, Nicolas Du Chemin, 1556,

in-4° obl. Ce musicien vivait encore au Mans en 1584.

BELIO (Jean), né à Trévise en 1806, a composé la musique d'un opéra sérieux intitulé: *Bianca e Fernando*, dont l'Académie *Filodrammatica* de sa ville natale a donné une représentation le 31 mars 1827. L'auteur du libretto, les chanteurs, les musiciens de l'orchestre, le décorateur et le machiniste étaient aussi des habitants de Trévise. Par excès de patriotisme, les spectateurs applaudirent avec enthousiasme et l'ouvrage et son exécution. Moins heureux à Venise, M. Belio y fit représenter, en 1829, au théâtre *San-Benedetto*, un opéra intitulé : *Il Barbiere di Gheldria*, qui fut outrageusement sifflé. Depuis cette époque, il paraît avoir renoncé à la carrière du théâtre.

BELL (Charles), médecin anglais dont la biographie n'a pas été publiée jusqu'à ce jour (1857), est auteur d'un mémoire qui a paru dans les *Transactions philosophiques* de Londres (année 1832), sur les organes de la voix humaine (*On the organs of the human voice*).

BELLASIO (Paul), compositeur, né à Vérone, dans le seizième siècle, a fait imprimer des madrigaux sous ce titre : *Il primo libro della Fiometta a tre e quattro voci*, Venise, 1679, in-8°. On trouve aussi des madrigaux de cet auteur dans une collection qui a pour titre : *Dolci affetti, madrigali a cinque voci di diversi eccellenti musici di Roma;* Rome et Venise, 1568, in-4°. Le titre de cet ouvrage fait voir que Bellasio a dû être employé à Rome dans quelque église, soit comme chanteur, soit comme maître de chapelle. On a aussi de Bellasio *Villanelle alla romana, libro 1° a tre voci ;* Venezia, 1595.

BELLAZZI (François), compositeur vénitien, élève de Jean Gabrieli, a vécu dans la première moitié du dix-septième siècle. Dans ses compositions pour l'église il s'éloigne des anciennes formes et imite le style de Monteverde avec toutes ses hardiesses et ses incorrections. Ses ouvrages connus sont : 1° *Salmi di vespri a otto voci;* Venise, Bart. Magni, 1618, in-4°. — 2° *Sacrorum concentuum* 2, 3, 4 *et* 6 *vocum. Litan. B. V.* 5 *voc. una cum* 1 *missa* 4 *voc.*; ibid. 1620, in-4°. — 3° *Motteti, letanie della B. V. Magnificat e falsi bordoni a* 8 *voci, coll' aggiunto al primo coro di concerti ecclesiastici a* 2, 3, 4 *voci, ed una missa a quattro*, op. IV; ibid. 1622. — 4° *Salmi intieri a* 5 *voci da cappella, op. V; Milano, app. Filippo Lomazzo*, 1623, in-4°. — 5° *Salmi concertati all'uso moderno che si cantano alle compiete a* 4 *voci con le Antifone della B. V. e gli salmi di feste a* 8 *voci. op. VII;* Venise, Bart. Magni, 1626, in-4°. — 6° *Missa, Magnificat et motetti concertati e correnti, falsi bordoni, con Gloria Patri e canzone francese a* 8 *voci*, *con partitura*, op. VIII; ibid, 1628, *in*-4°.

BELLÈRE (Jean), libraire à Anvers, dans la seconde moitié du seizième siècle, se livrait spécialement à la publication et à la vente des ouvrages de musique qui, à cette époque, étaient du ressort de la librairie. Son nom flamand était *Beellaerts*, dont on fit *Bellerus*, en le latinisant, et de Bellerus on a fait *Bellère* sur tous les titres d'œuvres de musique en langue française, particulièrement sur les recueils de chansons a plusieurs parties qui avaient alors une grande vogue. En 1579, Bellère s'associa avec Pierre Phalèse, fils de l'imprimeur libraire de musique de Louvain, célèbre par ses nombreuses et importantes publications d'ouvrages composés par des musiciens belges. L'association de Bellère et de Phalèse à Anvers ne finit que par la mort du premier, dans les dernières années du seizième siècle. Dans les derniers temps la plupart des grands musiciens de la Belgique avaient cessé de vivre, et les œuvres nationales étaient devenues rares : de là vient que Bellère et Phalèse fils publièrent beaucoup de nouvelles éditions de recueils de compositions des maîtres italiens.

BELLÈRE (Balthasar), fils du précédent s'établit à Douai peu de temps après la mort de son père et y transporta sa librairie, dont il publia le Catalogue devenu d'une rareté excessive, et que M. Coussemaker a trouvé dans la bibliothèque de Douai. Ce Catalogue a pour titre : *Thesaurus bibliothecarius sive cornucopiæ librariæ bellerianæ, cum duobus supplementis ;* Duaci, 1603 1605. On y trouve l'indication d'un grand nombre d'œuvres de musiciens du seizième siècle provenant du fonds ou de l'assortiment de Bellère père. Le fils a publié aussi à Douai bon nombre d'ouvrages de musique dans les vingt-cinq premières années du dix-septième siècle.

BELLERMANN (Constantin), poëte lauréat et recteur à Minden, né à Erfurt, en 1696, y étudia la jurisprudence et s'y exerça en même temps à la composition, au luth, à la viole *da gamba*, au violon et à la flûte. On a de lui un ouvrage intitulé *Programma in quo Parnassus Musarum voce, fidibus, tibiisque resonans; sive musices, divinæ artis, laudes, diversæ species, singulares effectus, atque primarii auctores succincte, præstantissimique melopœiæ cum laude enarrantur, etc*, Erfurt, 1743, in-4°, de six feuilles. Mitzler a donné une analyse très-détaillée de cet ouvrage dans sa Bibliothèque musicale, t. III, p. 559-572. Bellermann a com-

posé un opéra italien d'*Issifile*; un grand nombre de cantates; vingt-quatre suites pour le luth; trois concertos pour la flûte; trois *idem* pour le hautbois d'amour; dix *idem* pour clavecin avec accompagnement de violon; six ouvertures; six sonates pour flûte, viole *dogamba* et clavecin; enfin, huit oratorios dont voici les titres : 1° *Die himmlischen Heerschaaren* (Les armées celestes), en 1726. — 2° *Der reiche Mann und der arme Lazarus* (Lazare et le Riche), en un acte, 1731. — 3° *Das auf ein La mi sich endigende Wohlleben des reichen Monnes*, en deux actes, 1735. — 4° *Die Allmacht in der Ohnmacht, oder die freudenreiche Geburt Jesu* (La Toute-puissance dans la faiblesse, ou la naissance joyeuse de Jésus-Christ), en quatre actes, 1734. — 5° *Der verlorne Sohn* (le Fils perdu), en deux actes, 1735. — 6° *Der in der Auferstehung triumphirende Jesus* (Jésus triomphant dans sa résurrection), en quatre parties, 1734 et 1735. — 7° *Die siegende Schleuder des heldenmüthigen Davids* (La Fronde victorieuse du vaillant David), en quatre actes. — 8° *Die Sendung des heil. Geistes mit Chorälen und guten Erwegungen* (La Mission du Saint-Esprit), en quatre parties, 1735.

BELLERMANN (Jean-Joachim), né à Erfürt le 23 septembre 1735, fit ses études dans sa ville natale et à Göttingue. Vers 1782, il fit un voyage en Russie. De retour dans sa patrie, l'année suivante, il fut nommé professeur de théologie et de philosophie, directeur du Gymnase, membre de l'Académie des sciences, etc. Il cultivait la musique et était bon pianiste. Parmi ses ouvrages, on trouve celui-ci : *Bemerkungen über Russland in Rücksicht auf Wissenschaften, Kunst, Religion und andere merkwürdige Verhältnisse* (Observations sur la Russie sous le rapport des sciences, arts, religion, etc.), première partie; Erfurt, 1788. On y trouve des détails sur la musique des Russes, les instruments, leurs chants nationaux et leurs danses.

BELLERMANN (Jean-Frédéric), fils du précédent, est né à Erfürt, le 8 mars 1795. Il venait d'achever ses humanités au gymnase de Berlin, quand les événements de 1813 appelèrent sous les drapeaux toute la jeunesse masculine de la Prusse, et, comme la plupart de ses condisciples il fit les campagnes de 1814 et de 1815. De retour à Berlin, il suivit les cours de l'université de cette ville, puis ceux de Iéna. Après avoir pris dans cette dernière ville ses degrés de docteur en philosophie, il obtint une place de professeur au collége de *Grouen Kloster*, de Berlin, en 1819. Il en est directeur depuis 1847. Les ouvrages les plus importants de ce savant ont pour objet l'ancienne musique des Grecs. Le premier a pour titre : *Die Hymnen des Dionysius und Mesomedes. Text und Melodieen nach Handschriften und den alten Ausgaben bearbeitet* (Les hymnes de Denys et de Mésomèdes. Texte et mélodies revus et corrigés d'après les manuscrits et les anciennes éditions.) Berlin, Albert Förstner, 1840, in-4° de 83 pages, avec les mélodies notées et 4 planches de *fac-simile* des manuscrits. Toute la partie critique de cette dissertation est remplie d'une érudition solide; mais l'interprétation des mélodies, l'application de leurs rhythmes au mètre de la poésie, et l'idée singulière de leur appliquer l'harmonie de la musique moderne, sont les résultats de vues systématiques de l'auteur qui ne répondent pas à la nature des choses. La seconde publication faite par M. Bellermann est intitulée : *Anonymi Scriptio de musico. Bacchii senioris introductio artis musicæ. E codicibus parisiensibus, neapolitanis, romono primum edidit et annotationibus illustrovit*, etc. Berolini, 1841, 1 vol. in-4°. M. Bellermann n'a point accompagné d'une version latine les textes dont on lui doit la première publication; mais son travail n'en est pas moins digne d'un grand intérêt, par la publication de ces mêmes textes, et par les savantes annotations de l'éditeur, quelque opinion qu'on puisse se former d'ailleurs de ses vues systématiques (Voy. Bacchius, et Vincent). Enfin M. Bellermann a fait l'exposé complet de ses idées sur la notation et sur la tonalité de l'ancienne musique des Grecs dans l'ouvrage qui a pour titre : *Die Tonleiter und Musiknoten der Griechen* (Les gammes et les notes musicales des Grecs); Berlin, Albert Förstner, 1847, 1 vol. gr. in-4° de 83 pages, avec 6 planches de *fac-simile* et d'exemples.

BELL'HAVER (Vincent), compositeur et organiste, naquit à Venise, vers 1530. Il succéda à son maître, André Gabrieli, comme organiste du second orgue de Saint-Marc, le 30 décembre 1586, après un concours en présence des procurateurs de l'église, et eut pour successeur Joseph Guami, ou Guammi, le 30 octobre 1588, ce qui semble indiquer qu'il a cessé de vivre à cette époque. Les appointements de Bell'Haver comme organiste étaient de cent ducats. On connaît de lui : 1° *Modrigali o cinque e sei voci*, lib. 1; Venise, 1567, in-8°. — 2° *Madrigali a cinque voci. Libro primo*, Venise, 1575, in-4°. — 3° *Madrigali a cinque voci, libro secondo. In Venetio, appresso l'Herede di Girolomo Scotto*, 1575, in-4°. Le Catalogue de la bibliothèque du roi de Portugal indique aussi les ouvrages suivants de la composition de Bell'Haver : 1° *Madrigali o quattro e cinque voci*. — 2° *Madrigali a sette voci.*

Dans une collection qui a pour titre : *Corona di dodici sonetti di Gio. Battista Zuccarini alla gran-duchessa di Toscana, posta in musica da dodici eccellentissimi autori, a cinque voci*, Venise, Ange Gardane, 1586, se trouve le sonnet *S' alza nell' Ocean la vaga aurora* qui a été mis en musique par Bell' Haver. Un madrigal à six voix du même se trouve aussi dans la collection publiée par le musicien anglais Philipps, sous le titre : *Melodia olympica de diversi eccellentissimi musici a 4, 5, 6, et 8 voci*; Anvers, Pierre Phalèse et Jean Bellère, 1591, in-4° obl. (p. 24).

BELLEVILLE (Mlle). *V.* Ouray (Mme).

BELLI (Jérôme), compositeur italien du seizième siècle, né à Argenta, dans la province de Ferrare, fut attaché à la chapelle du duc de Mantoue. On a imprimé de sa composition : 1° *Il primo libro de motetti a sei voci; in Venezia opp. Giac. Vincenti*, 1586, in-4°. — 2° *I furti amorosi a sei voci, con nova gionta ristampati e corretti*; ibid., 1587, in 4°. Ce recueil contient 30 madrigaux à six voix. On connaît aussi de ce musicien des madrigaux à cinq voix qui ont été insérés dans la collection intitulée : *De' floridi virtuosi d'Italia, il terzo libro de' madrigali a cinque voci nuovamente composti e dati in luce*; Venise, 1586, in-4°.

BELLI (Jules), chanoine mineur à Longiano, fut maître de chapelle, d'abord à Osimo, petite ville près d'Ancône, puis à la cathédrale d'Imola dans l'État de l'Église, au commencement du dix-septième siècle. Il paraît, par le titre d'un de ses ouvrages, qu'il fut ensuite maître de chapelle à Venise. On a de lui les ouvrages suivants : 1° *Canzonette a quattro voci libro primo*; Milano app. Tini, 1586, in 4°. — 2° *Missæ quinque vocum*; Venise, 1597. — 3° *Missarum quatuor vocum liber primus*; Venise, Ange Gardano, 1599, in 4°. — 4° *Psalmi ad vesperas totius anni solemnit. octo vocum, duosque cantica B. V.*; Venise, Bart. Magni, 1600, in-4°. Une deuxième édition a été publiée en 1605. — 5° *Sacrarum cantionum*, 4, 5, 6, 8 *et* 10 *vocibus cum litaniis B. V. liber primus*; Venise, Richard Amadino, 1600, in-4°. — 6° *Salmi de vesperia otto voci*; Venise, Ange Gardane, 1604, in-4°. — 7° *Compieta, motetti, letanie a otto voci, falsi bordoni a due chori spezzati*; Venise, Ange Gardano, 1605. — 8° *Compieta, falsi bordoni, antifone, e letanie della Beata Vergine, a noven voci in due cori*; Venise, Alex. Raveri, 1607, in-4°. — 9° *Compieta, falsi bordoni; motetti e litanie della Madona, a sei voci*, ibid., 1607, in-4°. — 10° *Missæ sacræ* 4, 5, 6 *et* 8 *vocibus concinantur*; Venise, Richard Amadino, 1608, in-4°. — 11° *Concerti ecclesiastici a* 2 *et* 3 *voci con basso ad organo*; Venise, Bart. Magni, 1613. Ces motets ont été réimprimés à Francfort-sur le-Mein, avec d'autres de Finetti et de Pierre Lappi, sous ce titre : *Sacrarum concentuum fasciculus, sive trium Italiæ lucidissimorum syderum musicorum, utpote Jacobi Finetti, Petri Lappi, et Julii Belli S. S. Meditationes musicæ, organistis aliisque divini istius studii cultoribus, summa cum jucunditate maxopere profuturæ* 1, 2, 3, 4, 5 *et* 6 *vocum. Nunc primum in Germania divulgatæ. Una cum symphoniis et basso ad organum*; Francfort, Nic. Stein, 1621, in-4°. — 12° *Salmi a otto voci, con basso continuo*; Venise, 1615. Bodenchatz a inséré quatre motets de Belli, à six et huit voix, dans ses *Florilegii musici portensis*.

BELLI (Dominique), musicien au service du prince de Parme, vécut au commencement du dix-septième siècle. On connaît de sa composition : *Il primo libro dell' Arie a una e due voci per sonare con il chitarono. Novamente composte e date in luce. Venetia, appresso Ricciardo Amadino*, 1616, in-fol. de 36 pages.

BELLI (Jean), sopraniste qui eut beaucoup de réputation vers le milieu du dix-huitième siècle. Il était à Dresde en 1750, époque où Hasse dirigeait l'Opéra. On dit qu'il arrachait des larmes à tous les spectateurs dans l'air de l'Olympiade : *Consola il genitore*. Ce chanteur est mort à Naples vers 1760.

BELLI (Lazare-Venanzio), chanoine de l'église cathédrale et maître de chant du séminaire de l'évêché de Tusculano, a fait imprimer un ouvrage qui a pour titre : *Dissertazione sopra li pregi del canto gregoriano, et la necessità che hanno gli ecclesiastici di saperlo. Con le regole principali e più importanti per bene apprenderlo, lodevolmente praticarlo, ed in esso ancora comporre*; Frascati, 1788, in-4° de XXVIII et 230 pag.

BELLINI (Vincent), antiquaire et conservateur du musée de Ferrare, naquit à Gambolago, le 22 juin 1708, et mourut à Ferrare au mois de février 1783. Un écrit de ce savant intitulé : *Dell' antica lira Ferrarese di Marchesia, detta volgarmento Marchesana* (Ferrare, 1754, in-4°) a été cité comme étant relatif à la musique par Gerber, dans son nouveau Lexique des musiciens, par Lichtenthal, par M. Ch. Ferd. Becker, et par moi-même, d'après eux, dans la première édition de cette Biographie; mais nous avons tous erré; car l'objet dont il s'agit dans le livre de Bellini est une ancienne pièce de monnaie appelée *lira*

(livre), et non une lyre quelconque, instrument de musique.

BELLINI (VINCENT), compositeur dramatique, né le 3 novembre 1802 à Catane, ville de la Sicile (1), était fils et petit-fils de musiciens médiocres. En 1819 il fut admis comme élève au conservatoire de musique de Naples. Après avoir appris à jouer de quelques instruments, et avoir étudié les principes du chant, il eut pour maître de contrepoint Tritto, puis, après la mort de celui-ci, Zingarelli. Ce que lui apprirent ces maîtres se réduit à peu de chose; car depuis longtemps les études musicales sont fort mauvaises en Italie, et surtout à Naples. D'ailleurs Zingarelli, qui possédait d'assez bonnes traditions de l'ancienne école, prenait peu d'intérêt aux élèves du conservatoire confié à ses soins, et ne leur donnait que de rares leçons. Bellini doit donc être considéré plutôt comme un musicien d'instinct, qui s'est formé lui-même, que comme l'élève d'une grande école. Ses meilleures études ont consisté dans la lecture de quelques partitions de bons maîtres. Après avoir publié à Naples de petites compositions pour divers instruments, telle que la flûte, la clarinette et le piano, Bellini y fit connaître une cantate intitulée *Ismène*, quinze ouvertures et symphonies, trois vêpres complètes, deux *Dixit Dominus*, trois messes et d'autres morceaux de musique religieuse. Son premier opéra, *Adelson e Salvina*, fut représenté, en 1824, sur le petit théâtre du collège royal de musique; deux ans après il donna au théâtre Saint-Charles *Bianca e Fernando*, dont la première représentation eut lieu le 30 juin 1826. Ces premières productions firent remarquer le talent du jeune compositeur et firent naître des espérances pour son avenir. Le succès de *Bianca e Fernando* lui procura un engagement pour le théâtre de *la Scala*, à Milan, en 1827, avantage qu'obtient rarement un musicien à son début, car les maîtres les plus célèbres ont souvent écrit leurs premiers ouvrages pour des petites villes, et ce n'est qu'après avoir acquis quelque renommée qu'ils étaient appelés à composer pour les théâtres de *primo cartello*.

La fortune semblait tendre la main à Bellini en lui offrant aussi pour l'exécution de ses ouvrages les meilleurs chanteurs de l'Italie; ainsi, pour le *Pirata*, qui fut représenté à Milan en 1827, et qui fixa sur son auteur l'attention du monde musical, il eut le bonheur de trouver en Rubini le talent le plus analogue au caractère mélodique du rôle principal de son ouvrage. D'autres circonstances le secondaient encore dans son début. La vogue sans exemple qu'avaient obtenue pendant près de quinze ans les productions du génie de Rossini; l'usage immodéré qu'on en avait fait, reproduisant de cent manières différentes les mélodies de ses ouvrages, enfin l'inconstance du goût des Italiens, qui, après avoir élevé des statues au génie d'un artiste, brise le lendemain les idoles qu'il encensait la veille, tout cela, dis-je, secondait Bellini. Homme d'esprit, il sut profiter des circonstances favorables qui s'offraient à lui. Il comprit que l'imitation du style de Rossini, dans laquelle s'étaient jetés Paccini, Mercadante, Carafa et Donizetti dans ses premiers ouvrages, n'était plus de saison, puisque le public commençait à éprouver la satiété de ce style, malgré les beautés de premier ordre que le maître y avait prodiguées. Soit instinct ou réflexion, il sentit qu'après tant de choses brillantes, une manière simple, expressive, et analogue au caractère dramatique de la musique française serait ce qu'on pourrait offrir de plus nouveau à l'oreille d'un auditoire italien, et ce fut sous l'influence de ces idées qu'il écrivit son *Pirata*. Le succès, incertain à la première représentation, fut éclatant le lendemain, et la pièce *fit fureur*, suivant le langage usité. En 1828, *la Straniera* fut accueillie avec enthousiasme au grand théâtre de Milan. Mme Meric Lalande, l'une des meilleures cantatrices de l'Italie, et Tamburini, chantèrent dans cet ouvrage et contribuèrent à son succès. Dès ce moment Bellini fixa l'attention générale de l'Italie. Appelé à Parme, en 1829, pour y écrire l'opéra d'inauguration d'un nouveau théâtre, il y donna la *Zaira* qui ne réussit pas; mais *I Capuleti ed i Montecchi*, représenté à Venise, le 12 mars 1830, et *la Sonnanbula*, écrite à Milan pour Mme Pasta, dans l'année suivante, ajoutèrent à sa réputation.

On reprochait cependant à Bellini de resserrer les formes de la plupart des morceaux de ses ouvrages dans de petites proportions et d'écrire son instrumentation avec négligence. Il parut être sensible à cette critique, et dans son opéra de *Norma*, il agrandit sa manière et donna plus de nerf à son style. Cet ouvrage, écrit pour Milan, n'eut d'abord qu'un succès incertain; mais il se releva ensuite jusqu'à exciter l'enthousiasme. L'admirable talent dramatique de Mme Malibran n'a pas peu contribué à la vogue dont il a joui en Italie. Après les premières représentations de la *Norma*, Bellini sentit le besoin de revoir sa famille, et cette belle Sicile où il avait reçu le jour. Il partit pour Catane, et s'arrêta quelques jours à Rome et à Naples. Ce voyage fut pour lui l'occasion d'un repos de plus d'une année. De retour dans la haute Italie pendant l'été de 1832, il y reprit ses

(1) Plusieurs biographes ont fait naître Bellini en 1808; c'est une erreur.

travaux. Dans *Beatrice di Tenda*, qui suivit la *Norma*, le compositeur fut moins heureux ; mais déjà il avait résolu de porter son talent dans d'autres climats, et de fonder en France, sur des bases solides, et sa fortune et sa renommée. Arrivé à Paris en 1833, il étudia d'abord le goût des habitants de cette grande ville ; puis il alla à Londres pour y diriger la mise en scène d'un de ses ouvrages. De retour à Paris en 1834, il y écrivit *I Puritani* pour le Théâtre-Italien de cette ville. La fortune dont Bellini a été caressé jusqu'à son dernier jour, lui sourit encore en cette occasion, en lui fournissant la réunion la plus satisfaisante de chanteurs qu'il fût possible de rencontrer. Rubini, Tamburini, Lablache et Mlle Grisi étaient, en effet, chacun en leur genre, des talents de premier ordre. Toutefois, si les chanteurs secondèrent bien l'auteur des *Puritani*, celui-ci eut aussi le merite de placer ces chanteurs, dans son ouvrage, de manière à les présenter sous l'aspect le plus avantageux.

Bellini avait compris, depuis qu'il était à Paris, que le public français ne se passionne pas pour deux ou trois morceaux, et que pour réussir avec lui, il faut lui offrir des ouvrages faits avec plus de soin que la plupart de ceux qu'on représente en Italie. De là vient que *les Puritains* offrent une composition plus complète que ses autres opéras. On y trouve plus de variété, une instrumentation plus élégante, des formes plus développées. Il s'y est glissé encore bien des négligences dans la manière d'écrire, des modulations qui s'attachent mal, et de la monotonie dans les formes; mais le progrès, sous le rapport de l'art, y est incontestable.

Si l on examine avec attention la transformation opérée dans la musique dramatique de l'Italie par le style de Bellini, transformation continuée par Donizetti avec moins d'originalité, mais avec un talent de facture très-supérieur, on ne peut méconnaître les tendances qui, se prononçant de plus en plus, ont anéanti le bel art du chant italien, lui ont substitué les émissions de voix forcées, et ont conduit fatalement au déplorable système de Verdi et de ses imitateurs. C'est aussi dans les opéras de Bellini que l'art d'écrire est tombé dans la décadence qui déshonore aujourd'hui toutes les partitions de fabrique italienne. L'auteur de la *Sonnanbula* et de *Norma* rachetait ces défauts par de charmantes cantilènes et par un sentiment d'expression très-distingué. Peut-être eût-il continué à perfectionner son talent et eût-il acquis plus de force dramatique, si sa carrière eût été plus longue ; mais au moment où il semblait entrer dans cette voie d'amélioration, et pendant qu'il s'occupait de la composition d'un grand ouvrage, dans une maison de campagne près de Paris, une maladie intestinale le saisit et l'emporta en quelques jours. Il expira le 24 septembre 1835, avant d'avoir accompli sa trente-quatrième année. Cette mort inopinée excita des regrets universels; car Bellini, agréable de sa personne, poli, bienveillant, étranger à tout sentiment d'orgueil et de jalousie, ne comptait que des amis, et son caractère était autant estimé que son talent était aimé. Un grand nombre de notices biographiques et d'éloges de cet artiste distingué ont été publiés immédiatement après sa mort. J'ai recueilli les titres suivants de quelques-uns de ces opuscules : 1° Gherardi (Vincent), *Biografia di Vincenzo Bellini* ; Rome, 1835, in-8°. — 2° Ventimilia (Dominique), *Biografia di Vincenzo Bellini*; Messine, 1835, in-32. — 3° Farina (Joseph La), *Elogio del cavaliere Vincenzo Bellini*; Messine, 1835, in-16.—4° *Onori alla memoria di Vincenzo Bellini*; ibid., 1835, in-12. — 5° Stagno (Lettorio), *Elogio in morte di Vincenzo Bellini*, ibid., 1835, in-8°.— 6° Gemelli (Charles), *Elogio in morte di Vinc. Bellini*; ibid., 1836, in-12. — 7° Capelli (Emilio), *In morte di Vinc. Bellini*; Palerme, 1836, in-12 (c'est un poëme). Brigandi (Pierre-Gaetan), *Elogio funebre in morte del cavaliere Vinc. Bellini*; Messine, 1836, in-4°.

BELLINI (Fermo), professeur de musique et compositeur, né à Milan, actuellement vivant (1858), a publié : 1° *Capriccio per flauto, violino e piano-forte sopra alcuni motivi della Giovanna d'Arco di Verdi*; Milan, Ricordi. — 2° *Divertimento per corno inglese, clarino, violoncello e piano-forte sopra motivi della Giovanna d'Arco di Verdi*; ibid. — 3° Quelques morceaux tirés des opéras modernes et arrangés pour des instruments à vent. L'ouvrage le plus important de cet artiste est un traité des instruments et de l'instrumentation intitulé : *Teoriche musicali su gli stromenti e sull' instrumentazione ad uso de' giovanni maestri compositori*, ibid. in-4°. On a aussi de Bellini une méthode de trombone, *ibid.*

BELLINI (Pio), compositeur de musique de ballets, attaché au théâtre de la Scala, à Milan, a écrit la musique des ballets : *Il Diavolo a quattro*, *Isnelda di Normandia*, *Manon Lescaut*, et quelques autres ouvrages postérieurs. Ces ballets, réduits pour le piano, sont gravés chez Ricordi, à Milan.

BELLINZANI (Paul-Benoit), né à Ferrare vers la fin du dix-septième siècle, était maître de chapelle au collége de Sainte-Marie-Majeure à Udine, dans le Frioul, en 1717. Il fut ensuite maître de chapelle à Pesaro, où il se trouvait

encore en 1735. En 1727, l'académie des Philharmoniques de Bologne l'admit au nombre de ses membres. On a imprimé de sa composition : 1° *Missa quatuor vocum*, op. 1; Bologne, Silvani, 1717, in-4°. — 2° *Messe brevi a quattro voci piani; ibid.* — 3° *Salmi brevi a otto voci piani con violini a beneplacito*, ibid. — 4° *Madrigali a 2, 3, 4 e 5 voci*, ibid. — 5° *Duetti da camera co'l basso continuo*, op. 5; Pesaro, 1726, gr. in-fol. — 6° *Madrigali a 2, 3, 4 et 5 voci;* Pesaro, Gavetti, 1738, in-fol. — 7° *Duetti da camera, libro secondo;* ibid., 1733, gr. in-fol.

BELLIS (Jean-Baptiste), maître de chapelle à Gaëte, dans la première moitié du dix-septième siècle, est connu par les ouvrages suivants : 1° *Il primo libro di madrigali a quattro voci. In Napoli, appresso Gio-Battista Gargano e Matteo Nini*, 1619, in-4°. L'épître dédicatoire est datée de Gaëte, le 7 septembre 1719. — 2° *Il terzo libro de' madrigali a 5 voci;* Napoli, Ottavio Bellioo, 1623, in-4° obl.

BELLISSENS (Laurent), né à Aix, en 1694, devint maître de chapelle de l'église de Saint-Victor de Marseille, et mourut dans cette ville, en 1762, à l'âge de soixante-huit ans. La Bibliothèque impériale possède de lui les manuscrits autographes de motets à grand chœur : 1° *Nisi Dominus.* — 2° *Beatus vir.* — 3° *Laudate pueri.* Le *Nisi Dominus* a été exécuté au Concert Spirituel, en 1750, et y a été applaudi.

BELLMAN (A.), savant suédois, né dans la seconde moitié du dix-septième siècle, a été le collaborateur de Georges Wallerius (Voy. ce nom) pour la dissertation intitulée : *De antiqua et medii ævi Musica;* Upsal, 1706 (voy. à ce sujet le Dictionnaire suédois de musique, *Svenskt musikaliskt Lexikon*, p. 220, de Charles Envallson).

BELLMANN (Charles-Godefroi), virtuose sur le basson, et facteur d'instruments à Dresde, naquit à Schellenberg, petite ville de la Saxe, le 11 août 1760. Élève de son père, ancien ouvrier de Silbermann, il apprit dans sa jeunesse les principes de la construction des pianos, puis il entra dans les ateliers de Treubloth, facteur d'orgues de la cour de Dresde. Déjà il avait reçu quelques leçons de l'organiste Dorn, à Schellenberg, pour apprendre à jouer du piano; plus tard il prit du goût pour le basson et il devint élève de Schmidt, de Dresde, pour cet instrument. En 1783, Bellmann établit dans cette ville une fabrique de pianos qui acquit de la célébrité vers la fin du dix huitième siècle. Ses instruments étaient renommés pour la solidité de leur construction; ses pianos à queue furent particulièrement considérés comme égaux en qualité à ceux de Schiedermaier, de Nuremberg, alors un des plus célèbres facteurs de l'Allemagne. Il ajouta à quelques-uns de ces instruments un clavier de pédale de deux octaves, dont la note la plus basse descendait à l'*ut* de seize pieds qu'on trouve aujourd'hui dans les pianos de six octaves et demie. Les grands progrès de la facture des pianos depuis 1825 ont fait oublier les instruments de Bellmann, qui est mort à Dresde, vers 1816.

BELLMANN (C.-G.), directeur de musique, cantor et organiste du cloître de Saint-Jean à Schleswig, actuellement vivant (1857), s'est fait connaître comme compositeur par les ouvrages suivants publiés depuis 1831 : 1° Cantate pour la fête de Noël, exécutée dans un concert à Schleswig en 1833, puis par l'Académie de musique de Stockholm. — Trois recueils de chants à quatre voix d'hommes pour l'usage des chœurs du Schleswig-Holstein, publiés en partition à Schleswig, chez Bruhn.

BELLOC (Thérèse Giorgi), cantatrice distinguée, née à Milan, de parents français, débuta au printemps de l'année 1804 au théâtre de la Scala de cette ville. Sa voix était un *mezzo soprano* de peu d'étendue, mais d'une qualité de son très-pure; son accent était en général expressif et touchant. L'un de ses rôles de début fut *la Nina*, de Paisiello; elle y fut applaudie avec enthousiasme, et son succès lui procura un engagement pour la saison suivante au même théâtre. Engagée ensuite à Paris, elle y brilla dans le même opéra de Paisiello où elle avait commencé à se faire connaître; puis dans la *Cosa rara*, dans la *Griselda*, et dans quelques ouvrages qui avaient alors de la vogue. De Paris, elle alla à Venise, à Gênes, et enfin, à Milan, où elle chanta, au carnaval de 1807, avec la Sessi, David père et Binaghi, dans l'*Adelasia ed Aleramo*, de Mayr. Elle fut aussi engagée pour les autres saisons de cette année au théâtre de la Scala. Rossini écrivit pour elle, pour Raffaoelli et pour Philippe Galli, à Venise, en 1812, *l'Inganno fortunato*, et, en 1817, à Milan, *la Gazza ladra*. Mme Belloc affectionnait autant sa ville natale que les habitants de celle-ci l'aimaient. En 1821 elle y chanta toute l'année, puis elle reparut au printemps de l'année suivante, se fit entendre pendant toutes les saisons de 1823 et au printemps de 1824. Depuis 1828 elle a quitté le théâtre après y avoir parcouru une longue carrière qui ne fut marquée que par des succès.

BELLOLI (Louis), né à Castel-Franco dans le Bolonais, le 2 février 1770, se distingua comme virtuose sur le cor, et fut nommé professeur de

cet instrument au conservatoire royal de Milan, en 1812. En 1790, il fut admis comme premier cor au concert royal de la cour de Parme ; à la mort du duc Ferdinand, il quitta cet emploi pour prendre celui qui est désigné ci-dessus. *Gervasoni* dit qu'il avait un son très-pur et une exécution brillante. Il a composé une grande quantité de musique instrumentale : ses concertos de cor jouissent d'une belle réputation en Italie. Dans l'été de 1803 il a composé la musique des deux ballets : *Il trionfo di Vitellio Massimo, et la Distruzione di Pompejano*, pour le théâtre de la Scala à Milan; en 1804, *la Morte di Tippoo-Soib*, et *Eleazar despoto della Servia* ; en 1806, *Sofonisba* et *Andromocca*; en 1815, *Le Avventure di Aroldo il prode*. Belloli a laissé en manuscrit une méthode de cor pour l'usage du conservatoire de Milan. Il est mort dans cette ville le 17 novembre 1817.

BELLOLI (Augustin), né à Bologne, comme le précédent, et peut-être son parent, a, comme lui, choisi le cor pour son instrument. Il a écrit plusieurs morceaux de musique de quelques ballets dont les titres suivent : 1° En 1816, à la Scala de Milan, *Emma ed Igildo*; au printemps de 1821, *la Presa di Babilonia* et *la Morte di Ettore*; au printemps de 1822, *Britannico*; au mois de juin 1823, *Adelaide di Guesclino*. On a publié de sa composition : 1° *Dodici studi progressivi per corno di caccia*; Milan, Ricordi. — 2° *Venti-quattro studi per corno di caccia; dodici ne toni maggiori* e *Dodici ne toni minori, colle respettive loro codenze, da esequirsi con un solo ritorto*; ibid.

BELLONI (Joseph), clerc régulier, né à Lodi, dans la seconde moitié du seizième siècle, s'est fait connaître comme compositeur de musique d'église. Parmi ses ouvrages on remarque : 1° *Missarum quinque vocibus liber primus, op. I. adj. una missa pro defunctis; Mediolani, apud heredes Simonis Tini et Lomacii*, 1603. — 2° *Vespertini omnium solemnitatum psalmi cum Magnificat quinque vocum*, op. 4; ibid.; 1605, in-4°. — 3° *Missa et motetti a sei voci, opera quinto*, in Venezia, 1606, in-4°. On voit par le titre de cet ouvrage que Belloni était de l'Académie des Novelli.

BELLONI (Pierre), né à Milan, fut professeur de chant au conservatoire de Saint-Onuphre à Naples, puis vint à Paris vers 1800. Il écrivit dans cette ville la musique des ballets *la Reine de Carthage*, joué au théâtre de la Porte Saint-Martin, en 1801, et *les Pisistratides*, en 1804. On ignore si c'est à l'auteur de ces ouvrages qu'on doit une *Méthode de chant* qui a été publiée à Paris, chez Pacini, en 1822.

BELOSELSKY (Le prince Alexandre), né à Pétersbourg, en 1757, est mort dans la même ville, le 26 décembre 1809. Il fut, dans sa jeunesse, ambassadeur de la cour de Russie à Turin, ensuite à Dresde. Protecteur éclairé des arts et des lettres, il fut toute sa vie l'ami des Français, dont il cultivait la littérature avec succès. Il a été en correspondance avec J.-J. Rousseau, Marmontel et quelques autres littérateurs célèbres. Voltaire lui a adressé des vers flatteurs sur ses poésies. Amateur passionné de musique, il a publié sur cet art un petit ouvrage intitulé : *De la musique en Italie*; La Haye, 1778, in 8°. On en a attribué la rédaction à Marmontel, peut-être à cause des injures qu'on y trouve contre Gluck. Il y est dit que ce grand homme est *un barbare qu'il eût fallu renvoyer dans les forêts de la Germanie; que ceux qui l'applaudissent sont des barbares; qu'il a reculé l'art d'un siècle; qu'il n'a ni chant ni mélodie; qu'il met toute son expression dans le bruit, et ses moyens dans les cris, etc.*, Suard a fait une fort bonne critique de cette brochure dans une *Lettre anonyme sur l'ouvrage de M. le prince de Beloselsky, intitulé : De la musique en Italie* (Voyez Journ. Encyclop. oct. 1778, p. 305-318). Forkel a rendu compte de ce petit ouvrage dans sa Bibliothèque critique de musique, t. III, p. 312.

BELTRAME (Louis), compositeur de musique d'église, est né en Italie, dans l'année 1758, et mourut à Vérone, le 28 novembre 1834. Il a laissé en manuscrit : cinq messes solennelles avec orchestre ; une messe de *requiem* à quatre voix et orchestre; des motets, des vêpres; des psaumes et des antiennes. Toute cette musique est dans les archives de la cathédrale de Vérone.

BELTZ (Urbain-Nathaniel), docteur en médecine à Neustadt Eberswalde, dans la moyenne Marche, envoya à l'Académie des sciences de Berlin, en 1763, une *Dissertation sur le son et sur l'ouïe*, qu'il a fait imprimer en allemand, sous ce titre : *Abhandlung vom Schalle, wie er entstehet, fortgehet, ins Ohr wirket, und wie der Empfang der Schalles kraft der innerlichen Struktur des Ohrs, etc.*; Berlin, 1764, in-4°, de 139 pages. Ce mémoire obtint le prix proposé par l'Académie de Berlin. Il a été inséré dans le recueil de cette académie. On en trouve des exemplaires qui portent le titre français : *Dissertation sur le son et sur l'ouïe*; Berlin, Händel et Spener, 1764, in-4° ; mais l'ouvrage est écrit en allemand : c'est identiquement le même volume que le précédent. Beltz est mort au mois de décembre 1776.

BÉMETZRIEDER (....), né dans un village de l'Alsace, en 1743, embrassa d'abord l'é-

tat ecclésiastique et prit l'habit de l'ordre de Saint-Benoît. Mais bientôt le désir d'être indépendant, un goût passionné pour les sciences, et particulièrement pour la musique, le firent rentrer dans le monde. Il se rendit à Paris, ne sachant trop ce qu'il allait y faire, mais confiant dans l'avenir comme on l'est dans la jeunesse. Il paraît, par le témoignage de Diderot, que l'instruction de Bémetzrieder était étendue, car ce philosophe original dit en parlant de lui (1) : « Ce jeune homme me fut adressé, comme beaucoup d'autres; je lui demandai ce qu'il savait faire. — Je sais, me répondit-il, les mathématiques. — Avec les mathématiques vous vous fatiguerez beaucoup, et vous gagnerez peu de chose. — Je sais l'histoire et la géographie. — Si les parents se proposaient de donner une éducation solide à leurs enfants, vous pourriez tirer parti de ces connaissances utiles; mais il n'y a pas de l'eau à boire. — J'ai fait mon droit et j'ai étudié les lois. — Avec le mérite de Grotius, on pourrait ici mourir de faim au coin d'une borne. — Je sais encore une chose que personne n'ignore dans mon pays, la musique; je touche passablement du clavecin, et je crois entendre l'harmonie mieux que la plupart de ceux qui l'enseignent. — Eh! que ne le disiez-vous donc? Chez un peuple frivole comme celui-ci, les bonnes études ne mènent à rien; avec les arts d'agrément, on arrive à tout. Monsieur, vous viendrez tous les soirs à six heures et demie; vous montrerez à ma fille un peu de géographie et d'histoire : le reste du temps sera employé au clavecin et à l'harmonie. Vous trouverez votre couvert mis tous les jours et à tous les repas, et comme il ne suffit pas d'être nourri, qu'il faut encore être logé et vêtu, je vous donnerai cinq cents livres par an; c'est tout ce que je puis faire. — Voilà mon premier entretien avec M. Bémetzrieder. » La liaison de celui-ci avec Diderot lui procura un moment de vogue; ce philosophe assure qu'il comptait parmi ses élèves des hommes et des femmes du premier rang, des musiciens par état, des hommes de lettres, des philosophes, des jeunes personnes, etc., etc. Il y a quelque apparence que cette prospérité ne fut pas de longue durée; car Bémetzrieder s'éloigna de Paris en 1782, pour s'en aller à Londres, où la fortune ne le traita pas mieux. Il y vivait encore en 1816; on ne sait ce qu'il est devenu depuis lors ni quand il a cessé de vivre.

Je ne sais si Bémetzrieder était savant en droit, en histoire et en mathématiques; mais assurément il était très-ignorant en musique, car il n'existe rien de plus plat ni de plus mal écrit que les exemples de musique des ouvrages qu'il a publiés sur la théorie de l'harmonie. Les éloges donnés par Diderot à son système d'harmonie prouvent, comme l'analyse qu'il en a faite, le danger de parler de ce qu'on n'entend pas, lors même qu'on est doué d'un esprit supérieur. Bémetzrieder avait écrit ses principes en dialogues pour les leçons qu'il donnait à la fille du philosophe; Diderot entreprit d'en faire un livre, et se chargea de la rédaction de celui qui parut sous le titre de : *Leçons de clavecin et principes d'harmonie*. Il ne fit, dit-il, autre chose que de corriger *le mauvais français tudesque* de l'auteur de ces dialogues; mais, quoi qu'il dise, il y mit certainement le cachet original qui, seul, a procuré quelque succès aux *Leçons de clavecin*, et qu'on retrouve dans toutes ses productions. Ce qui le prouve, c'est que tous les autres livres publiés ensuite par Bémetzrieder ne renferment que du galimatias inintelligible. Au reste, il est bon de dire que ces livres n'eurent une sorte de succès que parmi les gens du monde, parce qu'il était alors de mode d'avoir l'air de s'occuper de théorie de musique, sans y rien entendre : quant aux musiciens, ils n'eurent jamais la moindre estime pour le fatras de l'ex-bénédictin.

Bémetzrieder a présenté sous toutes les formes ses obscures idées sur la théorie de l'harmonie et sur la tonalité. La liste de ses écrits est étendue; la voici à peu près complète : 1° *Leçons de clavecin et principes d'harmonie*; Paris, Bluet, 1771, in-4°. Ce livre, dont les exemples de musique sont imprimés avec les caractères de Fournier, a été traduit en espagnol par Bails (Voy. ce nom). — 2° *Lettre en réponse à quelques objections sur les Leçons de clavecin*; Paris, 1771, in-8°. Je crois que cet écrit, cité par Forkel et par Lichtenthal n'est autre que celui-ci, dont on a mal copié le titre : *Lettres de M. Bémetzrieder à MM***, musiciens de profession, ou Réponse à quelques objections qu'on a faites à sa méthode pratique, sa théorie et son ouvrage sur l'harmonie*; Paris, 1771, in-8°. — 3° *Lettre à M. le baron de S***, concernant les dièses et les bémols*; Paris, 1773, in-8°. — 4° *Traité de musique concernant les tons, les harmonies, les accords et le discours musical*; Paris, 1776, in-8°. Une deuxième édition de ce livre a été publiée en 1780, sous ce titre : *Discours théorique sur l'origine des sons de l'octave, sur la naissance des deux modes, sur les dièses, sur les bémols, et sur la formation des harmonies*, in-8°. Une traduction anglaise de cet ouvrage de Bémetzrieder, par Giffard

(1) Correspond. littér., philos. et crit. de Grimm et de Diderot. t. VII, p. 294 et suiv., édition de Paris, 1829.

Bernard, a paru à Londres, en 1779, in-4°. — 5° *Réflexions sur les leçons de musique*; Paris 1778, in-8°. — 6° *Nouvel essai sur l'harmonie, suite du traité de musique*; Paris, 1779, in-8°. Cet ouvrage reparut avec un nouveau frontispice en 1781, comme une nouvelle édition. — 7° *Le Tolérantisme musical*; Paris, 1779, in-8°. Cette brochure de 32 pages a pour but de faire cesser les disputes des Gluckistes et des Piccinistes, et de prouver qu'il y a de bonne musique de plus d'un genre. — 8° *Exemples des principaux élements de la composition musicale, addition au nouvel Essai sur l'harmonie*; Paris, 1780, in-8°. — 8° (bis) *Méthode et réflexions sur les leçons de musique*. Nouvelle édition; Paris, Onfroy, 1781, 1 vol. in-8°. — 9° *New lessons for harpsichord, french and english*; Londres, 1778, in-8°. C'est une traduction anglaise accompagnée du texte français des *Leçons de clavecin* rédigé par Diderot; Bémetzrieder la publia dans l'année même de son arrivée en Angleterre. Il la reproduisit, en anglais seulement, sous le titre de *Music made easy for every capacity* (La musique rendue facile à toutes les intelligences); Londres, 1782, in-4°. — 10° *Précis des talents du musicien*; Londres, 1783, in-8°. Dans la même année une traduction anglaise de cet ouvrage parut à Londres sous le titre de *New way of teaching music*. — — 11° *New guide to singing* (Nouveau maître à chanter); Londres, 1787. — 11° (bis) *General instruction in Music, containing precepts and exemples in every branch of the science; with a geometrical explanation of the musical scale*; Londres, 1790, 1 vol. in-4° obl. — 12° *Art of tuning* (Art d'accorder les instruments à clavier); Londres, 17... — 13° *A complete treatise of music*; Londres, 1800, in-4°. Dans cette multitude d'écrits destinés à mettre en vogue des idées fausses sur la tonalité et sur l'harmonie, Bémetzrieder montre une ignorance complète de ce qu'on avait écrit avant lui sur ces matières; cependant, à l'entendre, on croirait qu'il avait étudié tous les systèmes, qu'il en avait constaté les défauts, et qu'il n'y avait que lui qui eût connu la vérité, car il dit modestement, dans ses *Réflexions sur les leçons de musique*, page 20 : « Si on veut comparer mon traité avec les livres français, allemands, italiens, latins et grecs qui l'ont précédé sur la musique, on verra que j'ai fertilisé un terrain inculte et négligé. »

Bémetzrieder, qui paraît avoir été tourmenté par la manie d'écrire, a publié plusieurs brochures sur des sujets de philosophie et de morale, parmi lesquels on remarque : 1° *Plan d'un club pour les philosophes de Londres, et, avec très-peu de modifications, pour toutes les grandes villes du monde : essai philosophique sur une nouvelle manière de tuer le temps*; Londres, 1784, in-4°. — 2° *New philosophical thoughts on man, Divinity, our moral ideas, religious war, revolutions, and the golden age* (Nouvelles pensées sur l'homme, la divinité, nos idées morales, les guerres de religion et l'âge d'or); Londres, 1795, in-4°. — 3° *A new code for gentlemen*; Londres, 1803, in-8°.

BENCINI (Pierre-Paul), compositeur distingué pour l'église, dans le style accompagné, fut nommé maître de la chapelle Sixtine, à Rome, le 1er mars 1743, et occupa cette place jusqu'à sa mort, qui eut lieu le 6 juillet 1755. Ses compositions se trouvent en manuscrit dans quelques églises de Rome, et particulièrement dans les archives de la chapelle Sixtine. M. l'abbé Santini, de Rome, possède de cet auteur : 1° Deux *Te Deum* à quatre voix. — 2° L'hymne de la Nativité. — 3° Des psaumes et des motets avec ou sans instruments. — 4° Les psaumes *Beati omnes* et *Lauda Hierusalem*, à cinq. — 5° Huit psaumes à huit, et un *Dixit* à seize, avec instruments.

Il y a eu un autre compositeur du nom de Bencini (Antoine), dont on connaît, en manuscrit, des messes et des psaumes à quatre voix. La bibliothèque royale de Berlin possède de celui-ci une messe à cinq voix avec instruments, et une autre à quatre voix, également avec orchestre.

BENDA (François), maître des concerts du roi de Prusse et fondateur d'une école de violon, en Allemagne, naquit à Althenatka, en Bohême, le 25 novembre 1709. A l'âge de sept ans il commença l'étude de la musique; en 1718 il entra comme sopraniste à l'église de Saint-Nicolas, de Prague. Le roi de Saxe ayant donné l'ordre de chercher dans la Bohême un sopraniste pour le service de sa chapelle, le choix tomba sur Benda, qui se rendit à Dresde et qui fut bien accueilli par le maître de la chapelle. Après avoir passé dix-huit mois dans cette situation, il lui prit fantaisie de retourner à Prague; mais sa belle voix et son aptitude comme musicien le rendaient si utile au service de la chapelle, qu'il ne put obtenir de congé, et qu'il ne put recouvrer sa liberté que par la fuite. Il se cacha dans un bateau qui le conduisit à Pirna; mais il ne put aller plus loin, car on l'avait suivi dans cette ville; il y fut arrêté, et on le ramena à Dresde. Le voyage qu'il venait de faire, le froid qu'il avait enduré, et peut-être aussi la crainte dont il fut

naisi, lui firent perdre tout à coup sa belle voix de soprano, et dès lors on ne mit plus d'obstacle à son départ. De retour à Prague, il recouvra sa voix, qui se changea en contralto, et cet avantage le fit admettre au séminaire des Jésuites en 1723. Ses premières compositions dateni de cette époque ; son premier essai fut un *Salve regina*. Peu de temps après l'avoir écrit, il retourna chez ses parents ; mais il n'y resta pas longtemps : la nécessité de pourvoir à son existence le fit s'engager dans une troupe de musiciens ambulants. Parmi ceux-ci se trouvait un juif aveugle, nommé *Lœbel*, violoniste fort habile qui devint le maître et le modèle de Benda. Fatigué bientôt de sa vie vagabonde, celui-ci retourna à Prague et y prit quelques leçons du violoniste Koniesek. Lui-même se mit à travailler avec ardeur à perfectionner son talent. Tour à tour il passa ensuite au service du comte d'Uhlefeld, du feld-maréchal Montecuculi, et du baron Andler. Celui-ci l'emmena à Hermanstadt en Transylvanie, où il resta pendant un an. Le désir de voir la capitale de l'Autriche lui fit quitter cette position : en arrivant à Vienne, il entra chez le marquis de Lunéville, ambassadeur de France. Là, il eut le bonheur d'entendre le célèbre violoncelliste Franciscello, et d'en recevoir des conseils qui eurent la plus heureuse influence sur son talent. Une association s'étant formée entre Benda et trois autres artistes nommés Czarth, Hœkh et Weidner, ils se mirent en voyage et se rendirent en Pologne. Arrivés à Varsovie, ils se mirent au service du staroste Szaniowsky, qui choisit Benda pour son maître de chapelle. Après avoir passé deux ans et demi à la cour de ce seigneur, il la quitta pour entrer dans la chapelle du roi de Pologne, Auguste. La mort de ce prince le laissa bientôt sans place, et l'obligea d'aller à Dresde pour y trouver de l'emploi. Là, il rencontra le célèbre flûtiste et compositeur Quanz, qui l'engagea, en 1732, pour le service du prince royal de Prusse, Frédéric II. A son arrivée à Ruppin, il y trouva le maître de concerts Jean-Théophile Graun, frère du célèbre compositeur de ce nom. Graun était alors le meilleur violoniste de l'Allemagne ; Benda avoua qu'il n'avait jamais entendu d'artiste qui lui eût fait autant de plaisir, surtout dans l'adagio, et qu'il avait tiré un grand enseignement de ce qu'il lui avait entendu jouer. Sa nouvelle position lui procura aussi l'avantage de prendre des leçons de Quanz pour l'harmonie et le contrepoint.

Le traitement que Benda recevait du prince royal de Prusse fut beaucoup augmenté quand Frédéric monta sur le trône. Ses deux frères Jean et Joseph Benda furent aussi admis dans la chapelle. Dans cette situation heureuse et tranquille, l'artiste ne songea plus qu'à perfectionner son talent et à consacrer sa vie entière à son art. Tant de soins, de travaux et de persévérance furent couronnés par les plus brillants succès, et Benda parvint à un degré de perfection inconnu jusque-là aux violonistes de l'Allemagne. Depuis quarante ans, il était membre de la musique du roi de Prusse, lorsqu'en 1772, il succéda à Graun l'aîné comme maître des concerts ; mais quelques années après, sa santé se dérangea, il fut obligé de cesser son service, et il mourut d'épuisement à Potsdam, le 7 mars 1786, à l'âge de soixante-seize ans. Burney dit, dans son *Voyage musical*, que la manière de ce virtuose n'était celle d'aucun autre violoniste. Il n'avait copié ni Tartini, ni Somis, ni Veracini, mais il avait pris de chacun ce qui avait le plus d'analogie avec sa manière de sentir, et de tout cela il s'était fait un style particulier. Il excellait surtout à rendre les traits à l'aigu avec un son pur et moelleux, quoiqu'il les jouât dans un mouvement très-rapide. Ses élèves furent nombreux ; ils répandirent en Allemagne ses traditions qui ont été connues jusqu'au commencement du dix-neuvième siècle sous le nom d'*école de Benda*. Les plus distingués d'entre eux ont été son frère Joseph, ses deux fils, Kœrbitz, Bodinus, Pischer, Veichtner, Ramnitz, Rust et Matthes. Benda avait aussi formé, pour le chant, ses deux filles, femmes des maîtres de chapelle Reichardt et Wolff, et le sopraniste Paolino. Il a composé près de cent solos pour le violon, un grand nombre de concertos et plusieurs symphonies ; tous ces ouvrages sont restés en manuscrit ; on n'en a publié que *Onze solos pour le violon*, un *Solo pour la flûte*, des études ou caprices pour le violon, œuvre posthume, livre I et II, et des *Exercices progressifs*, liv. III. Le portrait de Benda a été gravé par Polte, en 1796, et ensuite par Laurent.

BENDA (Jean), frère cadet de François, musicien de la chambre du roi de Prusse, né à Althenatka, vers 1714, fit ses études musicales à Dresde, et vécut dans cette ville jusqu'en 1733. Conduit à Berlin par son frère, François Benda, il y obtint une place à la chapelle royale ; mais il y mourut au commencement de 1752, à l'âge de trente-huit ans. Il a laissé en manuscrit trois concertos de violon, de sa composition.

BENDA (Joseph), né à Althenatka, en 1724, selon l'Almanach musical de Reichardt, et en 1725, selon d'autres, succéda à son frère, François Benda, dans l'emploi de maître des concerts du roi de Prusse. Il avait été d'abord admis,

comme violoniste, parmi les musiciens de la chambre de ce monarque, en 1742. Au commencement du règne de Frédéric-Guillaume II, sa pension fut réglée à huit cents écus de Prusse; mais le successeur de ce prince l'a réduite à deux cents. Joseph Benda est mort à Berlin en 1804, dans la quatre-vingtième année de son âge. Quoiqu'il ait beaucoup écrit, aucune de ses compositions n'a été gravée.

BENDA (Georges), compositeur, n'était pas frère des trois artistes précédents, comme le dit Gerber dans son ancien lexique, mais leur cousin. Il naquit à Jungbunslau, en 1722. Son père, simple tisserand dans ce village, fut son premier maître de musique et lui enseigna à jouer du hautbois. Il se livra aussi à l'étude du violon et du clavecin, et devint d'une habileté remarquable sur ces instruments. En 1740, lorsque François Benda appela près de lui sa famille à Berlin, Georges perfectionna ses talents sur les beaux modèles que lui offraient les artistes de la capitale de la Prusse. Admis dans la chapelle du roi, comme second violon, il eut de fréquentes occasions d'entendre les compositions de Graun et de Hasse, et de former son goût sur leur modèle. Ce fut à peu près la seule éducation musicale qu'il reçut comme compositeur, car il ne voulut jamais se donner la peine d'étudier le contrepoint, ni même l'harmonie. La place de maître de chapelle du duc de Saxe-Gotha étant devenue vacante, en 1748, par la mort de Stœlzel, Benda l'obtint et quitta le service du roi de Prusse. Le duc, Frédéric III, était un amateur passionné de musique d'église; il demanda beaucoup de Messes, de Passions et d'Hymnes à son nouveau maître de chapelle; le talent déployé par Benda dans ces ouvrages révéla à l'Allemagne l'existence d'un artiste de mérite. Le prince fut si satisfait de ces productions, qu'il consentit, en 1764, au voyage que Benda voulait faire en Italie, et qu'il en paya les frais. Déjà le compositeur était connu par ses belles sonates et ses concertos. Il joua l'un de ceux-ci à la cour de Munich, lorsqu'il partit pour l'Italie, et l'électeur lui donna une belle montre d'or en témoignage de sa satisfaction. Arrivé à Venise, Benda courut au théâtre, pressé par le besoin d'entendre de la musique italienne. On jouait un opéra bouffe de Galuppi. Accoutumé comme il l'était à la musique forte d'harmonie et riche de modulations, le compositeur allemand ne comprit pas le mérite des mélodies simples, naturelles et spirituelles de Galuppi, et son dégoût pour cette musique devint si fort, qu'il ne voulut pas rester dans la salle jusqu'à la fin de la représentation, et qu'il s'enfuit malgré les observations du directeur de musique Rust, qui l'avait accompagné dans son voyage. Rust, mieux disposé que Benda à goûter le charme de la musique italienne, non-seulement écouta la pièce jusqu'au bout, mais y retourna tous les soirs. Étonné de sa persévérance, Benda voulut encore tenter une épreuve, et prit enfin le parti d'aller entendre encore cette musique qui lui avait tant déplu d'abord. Cette fois il y découvrit un charme qui le captiva jusqu'à le faire assister à toutes les représentations. Devenu enfin passionné pour les formes italiennes, il s'en servit pour modifier sa manière, qui, depuis lors, prit le caractère italogermanique que Benda a conservé dans toutes ses productions. Arrivé à Rome, Benda y écrivit un morceau d'église pour l'anniversaire de la naissance du duc de Saxe-Gotha; ce morceau, considéré comme un de ses meilleurs ouvrages, n'a point été publié.

De retour à Gotha, en 1766, Benda y écrivit ses opéras de *Ciro riconosciuto* et de *Il buon Marito*. Ces ouvrages furent suivis de *la Foire de village*, petit opéra comique; de *Walder*, opéra sérieux; d'*Ariane à Naxos*, duodrame; de *Médée*; du *Bûcheron*; de *Pygmalion*, monodrame de Rousseau; de *Roméo et Juliette*; de *la Loi tartare*; de *Lucas et Barbe*, opéra comique, et de *l'Enfant trouvé*. Après le brillant succès de toutes ces compositions, Benda jouissait de la plus belle réputation et du sort le plus doux à la cour de Gotha; cependant il quitta tout à coup cette position, renonça aux *douze cents thalers* de traitement qu'il recevait chaque année, et, sans même demander de pension pour ses longs services, il s'enfuit, en 1778, à Hambourg, où Schroeder lui confia la direction de l'orchestre de son théâtre. Bientôt fatigué de la dépendance où le mettait son service, il se rendit à Vienne, s'y fit entendre avec succès dans un concert, n'y vécut point heureux, et prit enfin le parti de retourner à Gotha, où il pria le prince de lui pardonner sa faute. Il en reçut deux cents thalers de pension annuelle; le successeur de ce prince, le duc Auguste de Saxe-Gotha, y ajouta deux cents autres thalers. Alors Benda se retira à Georgenthal, agréable village à trois lieues de Gotha, et y employa les loisirs de sa solitude à rassembler tous les morceaux qu'il avait écrits pour le piano, dans le dessein d'en donner une édition complète.

En 1781, des propositions lui furent faites pour se rendre à Paris, où l'on venait de traduire son opéra d'*Ariane à Naxos*; il ne se décida qu'avec peine à ce voyage, parce qu'il avait atteint sa soixantième année; mais les instances devinrent si pressantes, qu'il accéda enfin aux

offres qui lui étaient faites. Il dirigea lui-même la mise en scène de son ouvrage; mais il se repentit ensuite de sa condescendance, la pièce n'ayant point eu de succès. De retour à Georgenthal, il semblait s'y plaire; mais tout à coup, par un de ces caprices dont sa vie offrit de nombreux exemples, il alla demeurer à Ordruff, se fatigua bientôt de son séjour dans cette ville et se retira, en 1788, à Ronnebourg où il exprima, quatre ans après, l'ennui qui le dévorait dans une sorte d'élégie en musique connue sous le nom des *Plaintes de Benda* (*Benda's Klagen*). Fatigué du monde et de lui-même, il alla, peu de temps après, chercher une solitude à Koestritz, où il mourut le 6 novembre 1795, à l'âge d'environ soixante-treize ans. Dans ses dernières années son art avait pour lui si peu de charme, que, lorsqu'on le pressait d'entendre quelque artiste distingué, il répondait : *une simple fleur me procure plus de jouissances que toute la musique*.

Benda aimait beaucoup les plaisirs de la table, semblable en cela à Jomelli, Hændel et Gluck. Lorsqu'il composait, il écrivait fort vite; mais il passait la plus grande partie du temps dans une vague rêverie qui l'empêcha de produire autant qu'il aurait pu le faire dans une carrière aussi longue que la sienne. On voit dans ses lettres, publiées par Schlichtegroll, qu'il médita beaucoup, vers la fin de sa vie, sur l'immortalité de l'âme, à laquelle il ne croyait pas. Il y a lieu de penser que son cœur était sec autant que sa tête était fantasque. On rapporte sur lui l'anecdote suivante. Sa femme venait d'expirer dans ses bras; à peine eut-elle rendu le dernier soupir, que Benda se précipita sur son piano et chercha à exprimer sa douleur par des modulations mélancoliques; mais bientôt, préoccupé de ses successions d'accords, il oublia l'objet de son improvisation, et lorsqu'un domestique vint lui demander s'il fallait envoyer des *lettres de faire part*, il entra dans la chambre de sa femme pour la consulter sur ce sujet, et ce ne fut qu'en apercevant le corps inanimé qu'il se souvint du malheur qui venait de le frapper.

Benda avait reçu de la nature des idées mélodiques remplies de grâce et d'expression; bien qu'il n'eût point fait d'études, son harmonie est, en général, pure et correcte; tout ce qu'il a écrit est d'un caractère gracieux, et ses ouvrages ont toujours été entendus avec plaisir; néanmoins le cachet de l'invention y manque, et c'est à cela qu'il faut attribuer le profond oubli où ces productions sont déjà tombées. Parmi ces compositions, celles qui y ont été considérées comme les meilleures sont : 1° *L'ouverture d'Ariane*. — 2° Un chœur de *Médée*. — 3° Les *Plaintes d'Amynte sur la fuite de Lalage*, cantate composée en 1744, dans la jeunesse de l'auteur. — 4° Plusieurs morceaux de musique d'église. — 5° Ode sur la mort de la duchesse de Saxe-Gotha, épouse de Frédéric III, morceau qui fut ensuite exécuté pour la mort de Lessing. — 6° Plusieurs scènes et un chœur de *Roméo et Juliette*. On a publié, de la composition de Benda : 1° *Sei sonate per il cembalo*; Berlin, 1757. — 2° *Plaintes d'Amynte sur la fuite de Lalage*; ibid., 1744. — 3° *La Foire de village*, opéra comique réduit pour le piano; Leipsick, 1776. — 4° *Walder*, opéra sérieux; Gotha, 1777. — 5° *Ariane à Naxos*, duodrame; Leipsick, 1778. Une édition plus complète de la partition de cet ouvrage; ibid., 1781. — 6° *Médée*; Leipsick, 1778. — 7° *Le Bûcheron*, opéra comique; ibid., 1778. — 8° *Pygmalion*, monodrame; Leipsick, 1780. — 9° *Roméo et Juliette*, partition réduite pour le piano; Leipsick, 1778. — 10° Deux concertos pour le clavecin, avec accompagnement de deux violons, alto et basse; Leipsick, 1779. — 11° Collection de différents morceaux pour le piano, 1re, 2e et 3me suite; Gotha et Leipsick, 1780 et 1781. — 12° Collection d'airs italiens, partitions réduites pour le piano; Leipsick, 1782. — 13° *Airs et duos de la Loi tartare*, mélodrame, pour piano et violon; Leipsick, 1789. — 14° *Céphale et l'Aurore*, cantate de Weiss, avec accompagnement de deux flûtes, deux violons, alto, violoncelle et piano; Leipsick. — 15° *Les Plaintes de Benda*, cantate, avec accompagnement de deux flûtes, deux violons et basse. Parmi les compositions inédites de Benda on remarque plusieurs années complètes de musique d'église, des pièces de circonstance, des symphonies, des sonates, des concertos de piano, et le mélodrame *Almanzor*. La Bibliothèque royale de Berlin possède en manuscrit environ cinquante cantates d'église et autres de Benda, à quatre voix et instruments ou à voix seules, des odes également à quatre voix et orchestre, et les partitions autographes de plusieurs messes, chœurs, trios, etc.

BENDA (Frédéric-Guillaume-Henri), fils aîné de François, naquit à Potsdam, le 15 juillet 1745. Digne élève de son père pour le violon, il fut admis au nombre des musiciens de la chambre du roi de Prusse; mais il se distingua surtout comme claveciniste et comme compositeur. En 1789, il écrivit son opéra allemand d'*Orphée*, pour l'impératrice de Russie, qui lui envoya la grande médaille d'or qu'elle avait fait frapper pour l'inauguration de la statue de Pierre Ier. Il reçut aussi de Paul Ier une lettre flatteuse, datée

du 26 novembre 1796, avec une boîte d'or émaillée, comme récompense de quelques-uns de ses ouvrages qu'il avait envoyés à ce monarque. Son oratorio *Die Jünger* (Les Disciples), qui fut exécuté à Berlin, en 1792, fut très-applaudi. Outre son *Orphée*, qui fut publié en partition pour le piano, on a encore de sa composition : 1° Six trios pour deux violons et basse, op. 1. — 2° Deux concertos pour violon et orchestre, op. 2. — 3° Trois trios pour clavecin, violon et basse, op. 3. — 4° Trois concertos pour la flûte, op. 4. — 5° Trios pour clavecin, op. 5. — 6° Sonate à quatre mains, op. 6; 7° Sept sonates séparées pour clavecin ou harpe, avec flûte ou violon et basse, publiées à Berlin, de 1788 à 1793. — 8° Un solo pour flûte et basse, 1792. — 9° *Les Grâces*, cantate, avec accompagnement de piano; Leipsick, 1792; 10° Six concertos de violon à cinq parties, en Mss. — 11° Six solos de flûte en Mss. — 12° *Die Jünger am Grabe* (Les disciples au tombeau), oratorio.

BENDA (Charles-Hermann-Ulric), fils cadet de François, naquit à Potsdam, le 2 mai 1748. Élève de son père pour le violon, il fut celui qui approcha le plus de sa belle manière dans l'exécution de l'adagio. Comme presque tous les membres de sa famille, il fut musicien de la chambre du roi de Prusse. Il a écrit quelques solos pour son instrument.

BENDA (Frédéric-Louis), fils de Georges Benda, naquit à Gotha, en 1746. Devenu habile sur le violon, il fut nommé chef d'orchestre du petit théâtre de Seyler, en 1778. Quatre ans après on l'appela à Hanau pour y prendre la direction du théâtre. Il s'y maria avec mademoiselle Rietz, cantatrice célèbre, connue depuis sous le nom de *madame Benda*, fit avec elle un voyage à Berlin et à Vienne, et entra, en 1783, au service du duc de Mecklenbourg, avec un traitement de mille écus de Prusse. De là, il passa à Kœnigsberg, en 1789, comme directeur des concerts; mais il ne jouit pas longtemps de cet emploi, car il mourut le 27 mars 1792, à l'âge de quarante-six ans. Ses compositions les plus connues sont : 1° *Le Barbier de Seville*, opéra représenté à Hambourg, en 1782. — 2° Trois concertos de violon; Leipsick, 1779. — 3° *Trauerkantate auf den Tod des Herzogs von Mecklenburg* (Cantate funèbre sur la mort du duc de Mecklembourg), 1785. — 4° *Das Vater unser, Kantate* (le Pater noster), 1783. — 5° *Der Tod, Kantate* (la Mort, cantate), 1788. — 6° *Die Religion, Kantate*, 1790. — 7° *Le Ballet des Fous*, en 1787. — 8° *Die Verlobung* (Les fiançailles), opérette, en 1790, à Kœnigsberg. — 9° *Louise*, opérette, en 1791, gravé en partition de piano; Kœnigsberg, 1791. — 10° *Mariechen* (la petite Marie), opérette, en 1792, à Kœnigsberg. C'est son dernier ouvrage.

BENDA (Ernest-Frédéric), fils de Joseph Benda, naquit à Berlin, en 1747, et entra dans la musique du roi de Prusse, après avoir achevé ses études musicales. En 1770, il dirigeait, conjointement avec Bachmann, le concert des amateurs de Berlin, qu'il avait fondé. Tout annonçait en lui un artiste du premier ordre, lorsqu'il fut enlevé à ses amis par une fièvre ardente, le 31 mars 1778, dans la trente et unième année de son âge. La société de concert honora sa mémoire par une musique funèbre solennelle. Il a fait imprimer en 1769, à Leipsick, un menuet avec variations pour le piano.

BENDA (Madame). Voyez Heyne.

BENDA (Félix), né à Skalska en Bohême, vers le commencement du dix-huitième siècle, est compté parmi les plus grands organistes de l'Allemagne. Il toucha d'abord l'orgue des Servites à l'église de Saint-Michel à Prague, passa ensuite chez les frères de la Miséricorde, dans la même ville, et y mourut en 1768. Il a laissé en manuscrit beaucoup d'oratorios, de messes, de litanies, mais il ne paraît pas qu'on en ait rien imprimé. Segers avouait que c'était à Benda qu'il devait ses connaissances musicales et son talent comme organiste. Ses principaux oratorios sont : 1° *L'Innocence accusée, ou le Sauveur du monde*, composé en 1760; — 2° *La douloureuse Mère de Dieu*, en 1771; — 3° *Le Crucifiement*, 1762.

BENDELER (Jean-Philippe), chantre au collége de Quedlimbourg, naquit à Riethnordhausen, village près d'Erfurt, vers 1660, et mourut d'une apoplexie foudroyante dans l'église de Quedlimbourg, vers 1712. On a de lui les ouvrages suivants : *Melopœia practica, an sich halten alle musikalische Erfindungen zwar auf gewisse Maass, etc.* (Mélopée pratique ou Méthode sûre pour s'instruire dans les connaissances musicales); Nuremberg, 1686, in-fol. J'ignore si cet ouvrage est le même que celui qui est cité par Walther, et, d'après lui, par Gerber et Forkel sous ce titre : *Ærarium melopœticum*; Nuremberg, 1688, in fol. de huit feuilles. C'est peut-être une nouvelle édition du livre précédent; peut-être aussi ne s'agit-il que d'exemplaires différents de la même édition dont on a changé le titre; — 2° *Organopœia, oder Unterweisung, wie eine Orgel nach ihren Hauptstücken, als Mensuriren, Abtheilung der Laden, Zufall des Windes, Stimmung oder Temperatur, etc.*; Francfort et Leipsick, sans date, mais réimprimé à Mersebourg, en 1690, in-4° de six feuilles. Une

nouvelle édition a paru à Francfort, sous ce titre : *Orgelbaukunst* (L'art du facteur d'orgues), 1739, in-4° ; — 3° *Directorium musicum, oder gründliche Erörterung derjenigen Streitfragen, welche zwischen dechul-Rectoribus und Cantoribus über dem Directorio musico motivirt worden*; Quedlinbourg, 1706, 28 pages in-4° ; — 4° *Collegium musicum de compositione*, Mss. Ce livre est cité par Mattheson dans son Arc de triomphe musical (*Ehrenpforte mus.*). Les ouvrages de Bendeler prouvent que leur auteur avait plus de savoir que de critique et de philosophie dans la tête.

BENDELER (Salomon), fils du précédent, et basse-contre de la chapelle et de la chambre du duc de Brunswick, naquit à Quedlinbourg, en 1683. Son père, ayant reconnu ses heureuses dispositions pour la musique et la beauté de sa voix, lui donna les premières leçons, et eut lieu d'être satisfait des progrès de son fils. Parvenu à l'âge de puberté, celui-ci acquit un timbre de voix si fort et si pénétrant, qu'aucun autre chanteur ne put lui être comparé. Quelle que fût l'étendue d'une église, cette voix prodigieuse se faisait entendre également partout, et semblait ébranler la voûte. Bendeler fit un voyage en Angleterre, où on lui offrit de grands avantages; mais il préféra une place à l'Opéra de Hambourg. Il y obtint le plus grand succès, ainsi qu'à Leipsick et à Brunswick. Dans un voyage qu'il fit à Dantzick, il toucha l'orgue de l'église principale. Après avoir préludé, il déploya tout à coup la force de sa voix étonnante. Un bruit soudain qui s'éleva dans l'église interrompit l'office et le chanteur : la femme d'un des principaux sénateurs, épouvantée par cette voix terrible, venait d'accoucher heureusement d'un fils. Son mari, tourmenté de la goutte, fut si transporté de joie à cette nouvelle, qu'il se trouva guéri sur-le-champ. Instruit du nom de celui à qui il devait ce double bonheur, il invita Bendeler, avec une société nombreuse, au repas du baptême, et mit sur son assiette une somme de trois cents ducats, en lui exprimant sa reconnaissance pour le service qu'il venait de lui rendre, comme accoucheur et comme médecin. Cette aventure fit connaître Bendeler, et lui ouvrit l'entrée de toutes les sociétés. Ce singulier chanteur est mort en 1724.

BENDER (Jacques), né à Bechtheim, près de Worms, en 1798, commença l'étude de la musique à l'âge de cinq ans, sous la direction de Mœser, organiste de cet endroit. Après avoir appris pendant quatre ans à jouer du piano, Bender reçut des leçons de violon de son père, puis il alla à Worms, où Alfuldisch, maître de musique de la ville, lui enseigna à jouer de plusieurs instruments et lui donna quelques leçons d'harmonie. Les progrès de Bender sur la clarinette furent rapides, et bientôt il fut considéré comme un clarinettiste distingué. De retour à Bechtheim, Bender reprit ses études d'harmonie, et commença à écrire quelques morceaux pour les instruments à vent. A l'âge de vingt et un ans, il entra comme chef de musique dans le 31me régiment d'infanterie du royaume des Pays-Bas. Après dix années de service, il se retira dans la petite ville de Saint-Nicolas, en Belgique, en qualité de directeur de musique, et y organisa une société philharmonique. Appelé à Anvers, en 1833, par la Société royale d'harmonie, il fut chargé des fonctions de chef d'orchestre de cette société, et se fixa dans cette ville. Bender a arrangé plusieurs ouvertures en harmonie militaire, et a composé des fantaisies, des pots-pourris pour des orchestres d'instruments à vent, ainsi que des concertos pour divers instruments. Quelques-uns de ces morceaux ont été publiés par MM. Schott fils, de Mayence; les autres sont restés en manuscrit. Bender est mort à Anvers le 9 août 1844, à l'âge de quarante-six ans.

BENDER (Valentin), frère cadet du précédent, est né à Bechtheim, en 1800. A l'âge de six ans, il entra dans l'école de l'organiste Mœser pour y apprendre les premiers principes de la musique; puis il reçut de son père quelques leçons de violon ; mais il abandonna bientôt cet instrument pour l'étude de la flûte, où il fit de rapides progrès. Lorsque son frère revint de Worms, Valentin étudia la clarinette sous sa direction. La nature l'avait particulièrement destiné à cet instrument, sur lequel il acquit en peu de temps un degré d'habileté remarquable. Après avoir voyagé avec Jacques Bender, pour donner des concerts, il entra, en 1819, comme *clarinette solo* dans le 31e régiment d'infanterie des Pays-Bas, dont son frère était chef de musique. Il n'occupa cette place que pendant dix-huit mois; après ce temps il passa au service de France comme chef de musique du 51me régiment de ligne, et fit en cette qualité la campagne d'Espagne de 1823; puis il quitta son régiment qui devait passer aux colonies, pour entrer dans le 59e; mais il occupa peu de temps cette place, ayant été appelé à Paris où on lui proposa la direction d'un corps de musique qu'on devait organiser en Égypte pour le service du vice-roi. Il n'accepta point les propositions qui lui furent faites à ce sujet, et il se rendit à Anvers, en 1826, comme directeur de la société d'harmonie. A l'époque de la révolution de 1830, il prit un en-

gagement comme chef de musique dans le 1er régiment d'infanterie belge; deux années après, il fut chargé d'organiser le beau corps de musique du régiment des guides, dont il est aujourd'hui le chef avec le titre de directeur de la musique militaire de la maison du roi. M. Bender possède un fort beau talent sur la clarinette et mérite d'être compté parmi les virtuoses sur cet instrument. Il a composé plusieurs morceaux de musique militaire, et l'on a gravé de lui trois airs variés pour la clarinette, avec accompagnement d'instruments à vent; Paris, A. Petit.

BENDINELLI (Auguste), chanoine régulier de Latran, naquit à Lucques, vers 1550. Bononcini le cite (Mus. prat., p. 11, c. 12.) comme un habile contrapuntiste, et donne un canon à quatre voix de sa composition au titre de son *Musicien pratique*. On a de Bendinelli : 1° *Cantiones sacræ quinque voc.*; Venise, 1585; — 2° *Sacrarum cantionum 5 vocum lib. II; Venetiis, Amadinum*, 1588, in-4°; — 3° *Sacra omnium solemnitatum Vespertina psalmodia, quatuor vocibus concinenda, duoque Virginis cantica, septem et octo vocibus decantanda*; Vérone, 1594, in-4°; — 4° *Cantiones sacræ quinque vocum*; Francfort-sur-le-Mein, 1604, in-4°; ce sont les deux livres de motets précédents réunis dans un seul recueil; — 5° *Cantiones sacræ quatuor vocum*; ibid., 1604, in-4°.

BENDL (Charles), compositeur de musique de danse, à Vienne (1840 à 1850), y a publié environ soixante-dix œuvres de valses et de quadrilles, pour l'orchestre et pour le piano, chez Haslinger.

BENDUSI (François), né à Sienne, dans la première moitié du seizième siècle, a publié : *Opera nova di balli a quattro, da sonare e cantare*; Milan, 1609. La première édition de cet œuvre a paru à Venise, chez Antoine Gardane, en 1553, in-4° obl.

BENECKEN (Frédéric-Burchardt), né vers 1760, fut d'abord candidat de théologie à Wenningsen et obtint, vers 1790, la place de prédicateur à Ronneberg, près de Hanovre, où il est mort en 1818. Il s'est fait connaître par un recueil d'airs et de six menuets pour le piano, Hanovre, 1787. Il a publié aussi : *Airs et morceaux de différents caractères*; Hanovre, 1799. Enfin, on a de lui des chants avec accompagnement de piano, qui ont été publiés dans la même ville à différentes époques.

BENEDETTI (Pierre), musicien florentin, vécut au commencement du dix-septième siècle. Il était membre de l'Académie des *Elevati* de Florence, sous le nom de *l'Invaghito*. Un livre de ses compositions pour le chant, dans les nouvelles formes à la mode au commencement du dix-septième siècle, avec la basse continue, a été imprimé sous ce titre : *Le Musiche di Piera* (sic) *Benedetti*, etc.; Fiorenza, 1611, in-fol. Le second livre a paru deux ans après; il est intitulé : *Musiche di Pietro Benedetti.... Libro secondo. In Venetia*, 1613, in-fol. A la fin du premier livre on trouve le dialogue de *Ninfa e Pastori*, par Marco de Gagliano, et une autre pièce de Jacques Peri.

BENEDETTI (Pierre), chanoine de la Collégiale de Spolète et maître de chapelle de l'église d'Apiro, dans les États romains. Né à Assise, dans les États de l'Église, vers 1685, il vécut dans la première moitié du dix-huitième siècle. On l'appelle sur les titres de ses compositions, *Benedetti d'Assisi*, pour le distinguer de l'ancien *Benedetti* de Florence. Il s'est fait connaître comme compositeur par les ouvrages intitulés : 1° *Offertori per tutte le domeniche a due voci col' bassa per l'organo*; Bologne, Silvani, 1715, in-4°; — 2° *Messe concertate a 4 voci con violini ed organo*; Venise, 1715, in-4°; — 3° *Antifone della beata Vergine, con violini e senza, a 4 voci*; Venise, 1726, in-4°.

BÉNÉDICT (Jules), compositeur et pianiste distingué, est né à Stuttgart, le 24 décembre 1804, d'une famille israélite. Pendant qu'il suivait les cours du gymnase de sa ville natale, on lui donna pour maître de piano Louis Abeille, bon pianiste et maître des concerts du roi de Würtemberg. Ses progrès furent si rapides, qu'à l'âge de douze ans il était déjà considéré comme un virtuose sur son instrument. Il possédait aussi quelques connaissances d'harmonie. Son père, banquier fort riche, ne mit point d'obstacle au développement de son talent pour la musique; il exigea seulement qu'il achevât ses études dans les langues anciennes au gymnase de Stuttgart. Elles furent terminées en 1819, et dans cette même année le jeune Bénédict fut envoyé à Weimar où il reçut des leçons de Hummel. En 1820, il alla à Dresde où il devint l'élève de Ch.-M. de Weber pour la composition. Weber, qui travaillait alors à son opéra d'*Euryanthe*, était arrivé à l'époque la plus brillante de sa carrière. Une étroite amitié unit bientôt le maître et l'élève; elle s'accrut encore dans les voyages qu'ils firent ensemble à Berlin, à Vienne et en plusieurs autres lieux, pour assister aux premières représentations de ces ouvrages. A Vienne, Bénédict fit la connaissance de l'entrepreneur de théâtre Barbaja. Sur la recommandation de Weber, il fut nommé, en 1823, directeur de musique de l'Opéra allemand de cette ville; mais deux ans après il quitta cette place pour

faire avec Barbaja un grand voyage en Allemagne et en Italie. Arrivé à Naples, l'entrepreneur lui confia la direction de la musique d'un des théâtres qu'il administrait. Bénédict continua d'occuper ce poste après la retraite de Barbaja. Depuis lors cet artiste a fait, en 1830, un voyage à Paris, où il semblait vouloir se fixer; mais, changeant ensuite de projets, il se rendit à Londres, y fit la connaissance de Mme Malibran ainsi que de De Bériot, et retourna à Naples avec eux. Il y resta encore pendant quelques années; puis il alla se fixer à Londres en 1838. Devenu le professeur de piano à la mode, il y eut un grand nombre d'élèves et donna chaque année des concerts dans lesquels il réunissait les artistes les plus renommés, et qui eurent longtemps la vogue. En 1839, il avait accepté la place de chef d'orchestre du théâtre de Drury-Lane; mais il ne conserva pas longtemps cet emploi qui l'empêchait de se livrer à ses autres occupations. En 1850 il a fait un grand voyage en Amérique avec la célèbre cantatrice Jenny Lind, et y a donné avec elle une multitude de concerts dont les bénéfices se sont élevés, pour sa part, à 10,000 livres sterling (250,000 francs). De retour à Londres au mois d'août 1851, il partit immédiatement après pour l'Italie avec sa famille. Ce voyage fut pour Bénédict l'occasion de grands chagrins; car son fils aîné fut tué sur le bateau à vapeur de la Saône, par la chute d'une cheminée de la machine, et sa femme mourut à Naples peu de mois après. En 1852, Benédict est revenu à Londres, où il a repris le cours de ses occupations comme compositeur et comme professeur de piano.

M. Bénédict s'est fait connaître avantageusement comme compositeur de musique instrumentale et s'est exercé avec quelque succès dans l'opéra. Pianiste distingué, il unit l'élégance et la clarté à la chaleur d'inspiration, lorsqu'il exécute la musique des grands maîtres ou la sienne. Ses œuvres pour le piano consistent en deux concertos, œuvres 13 et 29; un *concertino* en *la* bémol pour le même instrument, œuvre 18; Leipsick, Hofmeister; un rondeau brillant avec orchestre, œuvre 5; Vienne, Diabelli; une sonate pour piano et violon, œuvre 1er; une sonate pour piano seul, œuvre 2, et une autre, œuvre 3; un rondeau, œuvre 4; Introduction et variations sur la *Straniera;* op. 10; Paris, Brandus; *les Charmes de Portici*, rondo brillant, op. 19; ibid; *Notre-Dame de Paris*, rêverie musicale, op. 20; ibid; Fantaisie sur *les Soirées musicales* de Rossini, op. 25; ibid; *Souvenirs de Naples*, fantaisie sur des airs napolitains, op. 11; Vienne, Hasslinger; Fantaisie sur les motifs d'*Anna Bolena*, op. 14; *Souvenir d'Écosse*, fantaisie, op. 34; Paris, Brandus; *Caprices*, op. 33; Ibid.; beaucoup d'autres morceaux du même genre; avec de Bériot, duo brillant pour piano et violon sur des motifs de la *Somnambule;* Paris, Brandus; Fantaisie pour piano et violon sur la *Norma;* ibid; *le Fruit de l'Étude*, six duos faciles; idem, ibid.; etc. Comme compositeur dramatique, il a donné à Naples, en 1829, *Ernesto e Giacinta*, opéra bouffe; *les Portugais à Goa*, opéra sérieux, en 1830; ce dernier ouvrage a été joué à Stuttgart, en 1831; *Un anno ed un giorno*, en 1837; *The Gypsy's Warning* (la Prédiction de la Bohémienne), opéra romantique représenté à Londres en 1838, puis à Berlin et dans d'autres villes de l'Allemagne; *la Fiancée de Venise*, représenté à Londres, en 1844; *the Crusaders* (les Croisés), opéra sérieux, à Londres, en 1846, et à Munich en 1853; ouverture festivale, 1857.

BENEDICTUS, ou BENOIT, surnommé d'*Appenzell*, parce qu'il était né dans la petite ville de ce nom, en Suisse, fut un musicien distingué du seizième siècle. On l'a souvent confondu avec *Benedictus* ou *Benoît Ducis*, musicien belge qui brilla dans le même siècle, mais qui est un peu plus ancien (Voyez Ducis). Des documents puisés dans les archives du royaume de Belgique et dans celles de l'église Notre-Dame d'Anvers, fournissent des renseignements suffisants pour établir et constater la différence de ces deux artistes. Tout ce que Gesner (*Biblioth. univ.*), G. Walther (*Musikal. Lexikon*), Gerber (*Neues Lex. der Tonkünstler*), Kiesewetler (*Gesch. der Europ. Abendl. od. unserer heutig. Musik*, p. 10), Schilling (*Univ. Lexikon der Tonkunst*, t. I, p. 554), et d'autres ont écrit sur ce sujet, doit être considéré comme non avenu. Le document des archives du royaume est une série de comptes de la chapelle de Marie, reine de Hongrie, sœur de Charles-Quint, qui fut gouvernante des Pays-Bas après Marguerite d'Autriche, depuis 1530 jusqu'en 1555 On trouve dans ces comptes *Jean Gossins*, maître des enfants de chœur de la chapelle royale, à Bruxelles, lequel eut pour successeur *Benedictus Appenzelders*, depuis 1539 jusqu'en 1555. Dans le même temps, on voit que les organistes de la chapelle étaient Jacques Bucquet, Sigismond Vyer et Roger Pathie. Claes Vander Ryt était *racoutreur d'orgues*, et Vincent Rigler était noteur et joueur de viole. Le nom de Benoît d'Appenzell figure dans les comptes jusqu'en 1555, époque du départ de Marie pour l'Espagne. La chapelle fut alors supprimée et bientôt après éclatèrent les troubles des Pays-Bas. On ignore ce que devint Benoît d'Appenzell après 1555. Le seul ouvrage où l'on trouve des compositions de cet artiste, avec son nom et l'indica-

tion du lieu de sa naissance est intitulé : *Liber primus ecclesiasticarum cantionum quatuor vocum, vulgo moteta vocant, tam ex Veteri, quam Novo Testamento, ab optimis quibusque hujus ætatis musicis compositarum; Antwerpiæ, Tilman Susato*, 1553, in-4°. Une deuxième édition de ce recueil a été publiée chez Scotto, à Venise, en 1555. D'autres recueils contiennent des pièces avec le nom de *Benedictus*, mais sans autre désignation ; en sorte qu'il est incertain si ces morceaux appartiennent au musicien d'Appenzell ou à Benoît Ducis. Ces recueils sont intitulés : 1° *Selectissimæ nec non familiarissimæ cantiones ultra centum. Vario idiomate vocum, tam multiplicium quam etiam paucarum. Fugæ ut vocantur, a sex usque ad duas voces*, etc.; *Augustæ Vindelicorum*, Melchior Kriesstein, 1540, petit in-8° obl. — 2° *Cantiones septem, sex et quinque vocum*; ibid, 1545, in-4° obl. — 3° *Concentus octo, sex, quinque et quatuor vocum; Augustæ Vindelicorum, Philippus Uhlardus*, 1545, petit in-4° obl. — 4° *Secundus tomus novi operis musici, sex, quinque et quatuor vocum ; Noribergæ, arte Hieronymi Graphei*, 1538, petit in-4° obl. — 5° *Tertius liber motectorum cum quatuor vocibus*, et *liber quartus cum quatuor vocibus. Impressum Lugduni per Jacobum Modernum de Pinguento*, 1539. — 6° *Tertius liber mottetorum ad quinque et sex voces*; ibid., 1539. — 7° *Quintus liber mottetorum quinque et sex vocum*; ibid., 1542. — 8° *Le VI° livre des chansons à quatre parties, auquel sont contenues XXXIV chansons nouvelles*. Anvers, Tylman Susato, 1544. — 9° *Le V° livre, contenant XXXII chansons à cinq et six parties*; ibid., 1544. — 10° *le VI° livre, contenant XXXII chansons nouvelles à cinq et six parties*; ibid., 1545. — 11° *le VII° livre, contenant XXIV chansons à cinq et six parties*; ibid., 1545. — 12° *Selectissimarum sacrarum cantionum quas vulgo Moteta vocant; trium vocum*, etc. *Lib. primus, secundus et tertius*; *Lovanii, ex typogr. Petri Phalesii*, 1569, petit in-4° obl. Il est vraisemblable que les pièces contenues dans ce dernier recueil appartiennent à Benoît d'Appenzell.

BENEDICTUS. *Voyez* DUCIS (BENOIT).

BENEDICTUS A S. JOSEPHO, compositeur de musique d'église, connu en France sous le nom du *Grand Carme*, naquit à Nimègue, en 1642. Son nom de famille était *Buns*. Après avoir fait ses vœux dans l'ordre des carmes déchaussés, il devint organiste du couvent de Boxmeer, village du Brabant septentrional, près de Bois-le-Duc [1], et plus tard il fut sous-prieur du même monastère où il mourut, en 1716, à l'âge de soixante-quatorze ans. La musique de ce moine a eu de la réputation dans sa nouveauté et la méritait, à cause de la clarté et de la simplicité du style. Son premier œuvre contient des messes, litanies et motets à quatre, cinq et six voix, avec accompagnement de violons et orgue ; il a paru à Anvers, en 1666, in-4° ; l'œuvre sixième est intitulé : *Encomia sacra musica decantanda una, duabus, tribus vocibus, et uno-quinque instrum.*; Utrecht, 1684, in-4° ; l'œuvre 8°, composé de sonates pour deux violons, basse de viole et basse continue, a pour titre : *Orpheus Ælianus*; Amsterdam, Róger, in-folio, sans date. Benoît de St-Joseph composa le chant de l'office divin pour diverses provinces de l'ordre des carmes déchaussés, et fit imprimer un *Processionale novum*, à Anvers, en 1711.

BENEDICTUS (JEAN-BAPTISTE), ou plutôt BENEDETTO, mathématicien du seizième siècle, né à Venise, mourut à Turin, en 1590, dans la soixantième année de son âge. De Thou en parle avec éloge (*Hist.* tom. V, lib. 99, p. 102). Il a écrit des *Speculationes mathematicæ et physicæ*, où il traite de la musique théorique. On trouve aussi dans la Bibliothèque de Turin un traité Mss. *De Optica, Musica et Machinis*, dont il est l'auteur.

BENELLI (ALEMANNO), anagramme du nom d'*Annibale Melone*. Voy. BOTTRIGARI et MELONE (*Annibale*).

BENELLI (ANTONIO-PEREGRINO), né le 5 septembre 1771 à Forli, dans la Romagne, reçut dans sa jeunesse une éducation musicale qui développa rapidement ses heureuses dispositions pour le chant ; puis il passa dans l'école des PP. Martini et Mattei où il acquit une instruction solide dans le contre-point [2]. En 1790, il débuta au théâtre Saint-Charles de Naples, comme premier ténor ; sa voix était de qualité médiocre, mais son habileté dans l'art du chant était considérable ; elle lui procura ce qu'on peut appeler *un succès d'estime*. Les troubles dont le royaume de Naples fut le théâtre, dans les dernières années du dix-huitième siècle, n'étaient favorables ni aux arts ni aux artistes ; tous s'éloignaient, et

[1] Le P. de Villiers a écrit *Boxmerci* dans sa Bibliothèque Carmel. t. I, col. 264 ; mais c'est évidemment une erreur, car il n'existe aucun lieu de ce nom. Benoît de Saint-Joseph a signé l'épître dédicatoire de son œuvre 8° : *Benedictus à S -Josepho Carm. Œstri Boxmerani subprior et organista.*

[2] On peut révoquer en doute les leçons que Benelli a, dit-on, reçues du P. Martini. Celui ci est mort en 1784, époque où Benelli n'était âgé que de douze ans et quelques mois. Or l'affaiblissement de la santé du P. Martini ne lui permettait plus de donner des soins à des élèves plus de deux ans avant sa mort.

Benelli suivit leur exemple. Un engagement lui était offert pour le théâtre italien de Londres, il l'accepta, en 1798, débuta dans la même année, et fut accueilli avec faveur. En 1801, des conditions plus avantageuses lui furent offertes pour Dresde; il se rendit dans cette ville, et y resta attaché au théâtre jusqu'en 1822. Il était alors âgé de cinquante et un ans, et chantait devant le public depuis trente-deux années. La perte totale de sa voix l'obligea à demander sa retraite, et une pension lui fut accordée par le roi.

Pendant le temps où Benelli avait été au théâtre, il s'était fait connaître comme compositeur habile, particulièrement dans le style d'église; mais les ouvrages qui lui firent le plus d'honneur furent son excellente méthode de chant et les solféges dont il donna plusieurs éditions pendant son séjour à Dresde. Depuis longtemps aussi, il était un des collaborateurs de la Gazette musicale de Leipsick, et il y avait fait insérer plusieurs articles qu'on avait lus avec plaisir. Après sa retraite, il obtint de Spontini d'être attaché à l'Opéra de Berlin, en qualité de professeur de chant; il en remplit les fonctions jusqu'en 1829. Il aurait pu conserver plus longtemps les avantages qui y étaient attachés, si son caractère tracassier et jaloux ne l'avait porté à attaquer avec violence Spontini, dont il avait reçu des bienfaits, dans des *Lettres critiques sur divers sujets de musique*, qu'il fit insérer, en 1828, dans la Gazette musicale de Leipsick. C'était comme compositeur que l'auteur de *la Vestale* était devenu l'objet de sa satire, et l'opéra d'*Olympie* était celui qu'il avait choisi comme but de sa diatribe. Malheureusement pour lui, il avait écrit autrefois une analyse louangeuse du même ouvrage; Spontini ne négligea pas cet incident; et, pour montrer la mauvaise foi de son antagoniste, il fit réimprimer les deux opinions si différentes, en regard l'une de l'autre. Le coup était accablant: Benelli fut contraint de garder le silence, et bientôt il reçut sa démission. Le séjour de Berlin ne lui était plus permis désormais; il s'éloigna de cette ville avec sa famille, alla d'abord à Dresde, où sa pension lui avait été conservée, puis se retira à Boernichen, dans les montagnes du Hartz, en Saxe, y vécut dans un état voisin de la gêne, et mourut de chagrin et de regret, le 6 août 1830. Comme chanteur, comme professeur, comme critique et comme compositeur, Benelli possédait un mérite incontestable; l'Allemagne conserve un souvenir d'estime pour ses talents. On a de lui les ouvrages dont les titres suivent : 1° Sonate pour piano à quatre mains; Dresde, Hilscher; — 2° Rondeau pour piano seul, ib.; — 3° *Pater noster* à cinq voix, sans accompagnement; Leipsick, Breitkopf et Haertel; — 4° *Salve Regina* à quatre voix et orchestre, ibid.; — 5° *Stabat Mater quatuor vocibus cantantibus et instrumentis*; Leipsick, Probst; — 6° *Aria* pour voix de soprano avec flûte ou violon et piano; Dresde, Hilscher; — 7° Cavatine avec piano et flûte ou violon *ad libitum*, op. 33; Berlin, Schlesinger; — 8° Duettino : *Mio generoso Augusto*, avec piano, op. 30; Vienne, Leidesdorf; — 9° *Il Giorno Natalizio*, cantate à cinq voix avec piano; Berlin, Trautwein; — 10° Quatre nocturnes à quatre voix (en italien et en allemand); Leipsick, Breitkopf et Haertel; — 11° Plusieurs airs, rondeaux, scènes et cavatines pour le chant, publiés à Vienne, Berlin et Leipsick; — 12° Une méthode de chant en allemand sous ce titre : *Gesanglehre, oder gründlicher Unterricht zur Erlernung des Gesanges*, Dresde, 1819, deuxième édition; la première édition de cet ouvrage avait été publiée dans la même ville en italien : elle était intitulée *Regole per il canto figurato*, o *siano precetti ragionati per apprendere i principii di musica, etc.* Ricordi, de Milan, a réimprimé le texte italien avec les exercices de chant. En 1824, Benelli a publié dans la Gazette musicale de Leipsick des remarques intéressantes sur la voix (*Bemerkungen über die Stimme*, n°s 12, 13, 14), qui concernent le chant naturel et musical, la langue, la déclamation et l'*engastrisme* ou art du ventriloque.

BENESCH (Joseph), violoniste et compositeur, est né en 1795 à Battelan, en Moravie, où son père était directeur du chœur de l'église et professeur de musique. A l'âge de cinq ans, il reçut les premières leçons de violon; son zèle et ses heureuses dispositions lui firent faire de si rapides progrès, qu'à peine âgé de huit ans, il excitait déjà l'admiration de ceux qui l'entendaient. Quand il eut atteint sa douzième année, il fut envoyé à l'abbaye de Prémontrés d'Iglau, pour y faire des études scientifiques et littéraires. Ses parents le destinaient à l'enseignement; ils l'envoyèrent, en 1812, comme sous-maître dans l'école publique de Potiesch près de Czaslan, où son oncle était instituteur. Le désir qu'il avait de se distinguer dans la musique lui rendait celle situation insupportable : il la quitta et s'en alla à Vienne pour y prendre des leçons de violon. Il y eut pour maître Schlesinger, honorablement connu par son talent à bien exécuter le quatuor. Après un an de séjour à Vienne, Benesch entra dans l'orchestre du baron Zinnzeg, dont la troupe d'artistes jouait alternativement des opéras à Bude et à Presbourg. Dans cette dernière ville, il eut occasion de connaître le capitaine de cavalerie de Praun, qui lui proposa de se charger de l'éduca-

tion artistique de son fils, le jeune Sigismond, dont le talent précoce a excité l'étonnement de toute l'Europe, et dont la fin a été si prématurée. Vers la fin de 1819, le maître et l'élève commencèrent à voyager et à se faire entendre dans des concerts, d'abord en Hongrie, puis en Allemagne et en Italie. Après avoir été quelque temps à Trieste, ils visitèrent Venise, Padoue, Vicence, Vérone, Mantoue, Crémone, Brescia, Milan, Pavie, Plaisance, Modène et Bologne. Benesch mit à profit ce voyage, qui dura plus d'un an, pour perfectionner son talent et acquérir des connaissances plus étendues dans la musique en général. A Bologne, quelques difficultés survinrent entre lui et la famille de Praun : il s'en sépara et retourna à Trieste, où ses amis lui conseillèrent de se fixer; mais le congrès des monarques du Nord à Laybach, qui s'ouvrit alors, le détermina à se rendre dans cette ville. La connaissance qu'il y fit de quelques personnages puissants le détermina à se rendre à Saint-Pétersbourg, en 1822, en passant par Vienne. Son talent avait alors acquis tout son développement, et Benesch était considéré comme un des premiers violonistes de l'Allemagne. Dans son voyage, il connut à Pesth la fille de l'avocat Proch, en devint amoureux, et renonça à son projet d'émigration pour l'épouser. Ce fut alors que des propositions lui furent faites pour la place de violon solo et de directeur d'orchestre de la société philharmonique de Leipsick; l'engagement devait être fait pour six années : il y souscrivit. Vers la fin de 1828, il retourna à Vienne, dans l'espoir d'y trouver un emploi pour le reste de ses jours; mais ce ne fut qu'en 1832 qu'il obtint une place dans la chapelle impériale, après avoir donné des preuves de son talent dans plusieurs concerts. Benesch est aussi recommandable comme professeur et comme directeur d'orchestre, que comme exécutant. Il s'est fait connaître par plusieurs compositions pour le violon, parmi lesquelles on remarque : 1° Deux polonaises pour violon principal avec accompagnement de deux violons, alto et basse, œuvres 6 et 7; Vienne, Haslinger et Leidesdorf; — 2° Grandes variations sur un thème original, avec quatuor, œuvre 11; Vienne, Trentsensky; — 3° Variations sur un chœur favori du *Crociato*, avec quatuor, op. 12; Vienne, Artaria; — 4° Variations concertantes pour piano et violon; Vienne, Leidesdorf; — 5° Quatre chansons allemandes; Mayence, Zimmermann.

BENEVENTO DI SAN RAFFAELLE (LE COMTE), directeur royal des études à Turin et violoniste excellent, s'est fait connaître comme compositeur par six duos de violon, gravés à Londres en 1770, puis ensuite à Paris, et comme écrivain par deux Lettres sur la musique insérées dans la *Raccolta degli opuscoli di Milano*, tom. XXVIII et XXIX.

BENEVOLI (HORACE), fils naturel du duc Albert de Lorraine, célèbre compositeur et contrapuntiste du dix-septième siècle, né à Rome, en 1602, eut pour maître de composition Vincent Ugolini. Quelques auteurs ont dit qu'il devint ensuite élève de Bernard Nanini; mais c'est une erreur (1). Après avoir terminé ses études musicales, Benevoli obtint la place de maître de chapelle à Saint Louis-des-Français; mais il ne la garda pas longtemps, parce qu'il fut appelé au service de l'archiduc d'Autriche. De retour à Rome, il reprit ses fonctions de maître de chapelle à Saint-Louis. Le 23 février 1646, il passa en qualité de maître de chapelle à Sainte-Marie-Majeure; mais il n'y resta pas; car le 7 novembre de la même année il succéda à Virgile Mazzocchi comme maître de la chapelle du Vatican. Il en remplit les fonctions jusqu'à sa mort, qui eut lieu le 17 juin 1672. Son corps fut exposé publiquement, et on l'inhuma à l'église *del Santo-Spirito in Sassia*. Pendant son séjour à Vienne, dans les années 1643, 1644 et 1645, Benevoli publia plusieurs recueils de motets et d'offertoires; mais ses meilleurs ouvrages sont ceux qu'il écrivit après son retour à Rome. Ce qui caractérise le talent de cet habile maître, c'est l'art d'écrire pour un grand nombre de voix

(1) Par une de ces singularités qui montrent que les écrivains les plus exacts ne sont pas exempts d'erreur, le P. Martini a dit le premier que Benevoli avait passé de l'école d'Ugolini dans celle de Bernard Nanini (*Esempl. o Saggio fondam. prat. di contrap.*, t. II, p. 122), et a cité l'autorité d'Antimo Liberati, dans sa lettre à Octave Persapegi; il a été copié en cela par Burney (*A general History of Music*), t. III, p. 525) et par l'abbé Bertini (*Dizzion. degli scritt. della musica*) : cependant Liberati, qui donne les plus grands éloges à Benevoli, dit expressément (*Lettera ad Ottav. Persapegi*, p. 58, 59), que ce compositeur fut élève d'Ugolini, et que celui-ci eut pour maître Bernard Nanini. Voici le passage : « L'altro insigne scolaro « e favorito di Bernardino Nanini fu Vincenzo Ugolini, « uomo di gran maestria nell' insegnare altrui tanto il « canto, quanto la modulazione armonica, come lo hanno « fatto vedere molti suoi scolari, ed in specie Lorenzo « Ratti suo nipote, ed Orazio Benevoli, il quale, avanzando « il proprio maestro, e tutti gli altri viventi nel modo « di armonizzare quattro e sei cori reali, e con lo sbattimento di quelli, o con l'ordine, e con le imitazione de' « pensieri pellegrini, e con le legature e scioglimento di « esse miraviglioso, e con l'accordo del circolo impensato, e con le giuste e perfette relazioni, e con le leggiadrie delle consonanze e dissonanze ben collocate, e con « l'ugguaglianza della tessiture, e col portamento sempre « più fluido, ampolloso a guisa di fiume, che *crescit eundo*; « ed in somma colla sua virtù (ma non la sua povertà « solita nei gran virtuosi) far tacere i nemici, ed eccitare « tutti gli altri professori ad imitare un uomo nel massiccio del sapere e dell' arte, e nel maneggiare l'armonia « ecclesiastica grandiosamente a più cori senza pari. »

avec une élégance dont ce genre de composition ne paraît pas susceptible. Presque toutes ses messes sont écrites à quatre, cinq, six, huit et même douze chœurs, qui sont disposés avec une adresse remarquable. Ses fugues ne consistent guère qu'en attaques, et ses réponses sont toujours réelles ; mais le premier de ces défauts est la conséquence du genre qu'il avait adopté ; le second fut celui de tous les maîtres de son temps, et tient au système de tonalité alors en usage. Benevoli est le modèle qu'on doit proposer à ceux qui veulent essayer leurs forces dans des compositions à grand nombre de voix. Ses ouvrages se conservent en partie dans les archives de la basilique du Vatican, et en partie dans la Bibliothèque de la maison Corsini *alla Lungara*. L'abbé Baini y a vu beaucoup de messes à douze, seize, et vingt-quatre voix, des psaumes à huit, seize, et vingt-quatre voix, et des motets et offertoires à quatre, six, huit, dix, douze, seize, vingt-quatre et trente voix. Burney cite une messe de Benevoli à six chœurs ou vingt-quatre voix réelles qui surpasse, dit-il, tout ce que l'on connaît dans le même genre, et une autre messe pour douze soprani obligés. L'abbé Santini, à Rome, possède beaucoup de motets, d'antiennes et de psaumes en manuscrit composés par Benevoli, particulièrement : Les messes à huit voix, intitulées : 1° *Sine titulo*; — 2° *Paradisi porta* ; — 3° *Decantabat Populus* ; — 4° les messes à douze voix qui ont pour titres : *Solam expecto*, et *Angelus Domini* ; — 5° Les messes à seize voix intitulées : *La Benvola* ; *Tira corda*; *In angustia pestilentiæ*; — 6° Des *Magnificat* à 2, 3, 4 et 6 chœurs ; — 7° Le motet *Regna terræ* à douze soprani, et beaucoup d'autres pièces. Dans la collection de l'auteur de cette Biographie se trouvent les messes entières à seize voix en quatre chœurs : *Si Deus pro nobis*, et *In diluvio multarum aquarum*, ainsi qu'une messe *sine nomine*, également à seize voix en quatre chœurs, instrumentée par un compositeur allemand, à deux orchestres composés de violons, vides, flûtes, hautbois, deux trompettes et timbales ; enfin une autre messe *sine nomine* à huit voix, avec deux violons, deux violes, deux cornets, quatre trompettes (soprano, contralto, contra-ténor et ténor), trois trombones, timbales et orgue, composée par Benevoli, à Prague Le P. Martini a publié le *Christe* de la messe *In diluvio* dans le deuxième volume de son Traité du contre-point fugué, page 122. L'auteur de ce dictionnaire a publié le *Kyrie* de la messe *Si Deus pro nobis* à la fin de la première partie de son *Traité du contre-point et de la fugue*, Paris, 1824, deux parties in-fol., ainsi que dans la deuxième édition de ce livre, Paris, 1846, 1 vol. in-fol. Enfin, le P. Paolucci a inséré des fragments d'ouvrages de Benevoli dans le troisième volume de son *Arte pratica di contrapunto*. Benevoli est le premier musicien qui ait fait le tour de force presque incroyable d'écrire une messe à *quarante-huit voix réelles* en douze chœurs : cette messe a été chantée à Rome, dans l'église *Sancta-Maria-sopra-Minerva*, par cent cinquante professeurs, le 4 août 1650 ; la dépense de cette exécution fut faite par Dominique Fonthia, notaire *di camera*. Cet exemple n'a été imité depuis lors que par deux contrapuntistes ; le premier fut Jean-Baptiste Giansetti, et le second, Grégoire Ballabene (Voyez ces noms).

BENGRAF (Jean), maître de piano, qui vivait, en 1791, à Pesth, en Hongrie, a publié les ouvrages suivants de sa composition : 1° Huit divertissements pour le clavecin ; Vienne, 1786 ; — 2° Ballet hongrois ; ibid. ; — 3° Douze danses hongroises pour le clavecin, ibid., 1791 ; — 4° *Variazioni di diversi soggetti per il violino con violoncello* ; — 5° *Kirchen Musik im Klavierauszuge* ; — 6° *Sinngedicht auf Joseph und Friedrich*, pour piano ; — 7° *Die Seeligkeit der Liebenden*, pour piano ; — 8° *Deux quatuors pour clavecin, deux violons et violoncelle*. Le maître de chapelle Reichardt possédait une messe en partition, datée de 1777, sous le nom de Joseph Bengraf.

BENIEZHI (Le Chevalier), né en Hongrie, vers le commencement du dix-neuvième siècle, cultivait la musique comme amateur, lorsqu'il imagina deux instruments qu'il considérait comme nouveaux, et qui n'étaient que des modifications déjà connues de la guitare et du violoncelle. Il appelait le premier de ces instruments *Harfenguitare* (harpe-guitare) : ce n'était que la reproduction de la *Harpolyre*, inventée par Salomon (Voy. ce nom) en 1828. L'autre instrument était un violoncelle à six cordes, assez semblable à l'ancienne basse de viole, mais que M. Beniezhi destinait à être joué comme instrument chantant avec l'archet, ou à être pincé en arpèges comme la harpe et la guitare. Il donnait à cet instrument le nom de *Aeolipolyka*. M. Beniezhi visita Paris, Vienne et Munich en 1842 et 1843, avec ses instruments, dans l'espoir de fixer sur eux l'attention des artistes et des amateurs, et persuadé qu'on s'empresserait de les adopter et d'en introduire l'usage dans la musique ; mais ainsi qu'il arrive de la plupart des inventions de ce genre, après avoir excité la curiosité pendant quelques jours, ils furent négligés et oubliés.

BENINCASA (Jacques), chanteur de la

chapelle de Saint-Jean de Latran, à Rome, fut nommé directeur de cette chapelle, en 1607, et mourut en 1613. On a de lui des motets à cinq, six, huit et douze voix, qui ont été publiés à Rome en 1607.

BENINCASA (Joachim), basse chantante de l'Opéra de Dresde, naquit à Pérouse en 1783. Après avoir reçu une bonne éducation musicale dans sa patrie, il se fit entendre avec succès sur quelques théâtres de l'Italie. Il se rendit en Allemagne, et sa belle voix de basse le fit engager à l'Opéra de Dresde. Il ne quitta plus cette ville et resta toujours attaché à l'Opéra italien jusqu'à sa dissolution. Il est mort dans cette ville au mois de janvier 1835.

BENINCORI (Ange-Marie), compositeur, né à Brescia, le 28 mars 1779, n'était âgé que de trois ans lorsqu'il suivit à Parme son père qui venait d'être nommé secrétaire du duc souverain de cet État. Là, il fut placé à l'âge de cinq ans sous la direction de Ghiretti pour la composition et de Rolla pour le violon. Ses progrès furent si rapides, qu'il fut en état de jouer devant le duc de Parme un concerto de violon, avant d'avoir atteint sa huitième année. Satisfait du talent de cet enfant, le duc lui envoya le lendemain une montre à répétition. A la mort de son père, Benincori fut placé dans un collége par les ordres du prince; ses études de musique furent interrompues pour celle des langues; mais déjà l'art avait pour lui tant de charme, qu'il dérobait en secret quelques heures à son sommeil pour se livrer au travail sur le violon. Instruit de cet acte de dévouement et de persévérance, le duc de Parme ordonna que Benincori fût rendu aux soins de Rolla; puis il le fit voyager dans le midi de l'Italie et lui fit donner des leçons de composition par quelques bons maîtres au nombre desquels on compte Cimarosa. Le premier ouvrage de quelque importance qu'il fit entendre était une messe qu'il composa à l'âge de quatorze ans. A dix-sept son éducation musicale était terminée. Il partit alors pour l'Espagne avec son frère aîné, comblé des bontés du prince. Ce fut en 1797 qu'il quitta l'Italie. Malheureusement les deux frères se virent peu de temps après obligés d'avoir recours à leurs talents pour vivre, à cause de la faillite du négociant qui avait en dépôt leur petite fortune. Ils donnèrent des concerts; mais, atteint par la fièvre jaune, Benincori l'aîné succomba, et son frère, resté sans appui, retourna en Italie, où il fit représenter un opéra de *Nitteti* qui fut bien accueilli, et qui n'eut pas moins de succès lorsque l'auteur le fit représenter à Vienne. Arrivé dans cette ville, Benincori fut introduit auprès de Haydn, et entendit exécuter les quatuors de ce grand compositeur. Il se passionna si bien pour ce genre de musique, qu'il n'en écrivit plus d'autre, et qu'en peu d'années il en produisit quatre œuvres, dont le premier fut dédié à Haydn.

Vers le commencement de 1803, il se rendit à Paris, où ses quatuors avaient été publiés. Il espérait que ces ouvrages le feraient connaître avantageusement et lui feraient obtenir un poëme d'opéra. Il en eut un, en effet, dont il écrivit la musique, et qui fut reçu en 1804 par le comité de l'Académie impériale de musique, sous le titre de *Galatée ou le Nouveau Pygmalion*, mais qu'il ne put ensuite faire représenter. Le temps s'écoulait sans qu'aucune de ses espérances se réalisât; il n'eut d'autre ressource que de donner des leçons de chant, de violon, de piano, d'harmonie et de composition. Malgré la multiplicité des choses qu'il pouvait enseigner, il eut beaucoup de peine à trouver des élèves en nombre suffisant pour vivre. En 1807, il tenta un nouvel essai pour se fonder une fortune et une renommée par le théâtre, et il écrivit un opéra sérieux intitulé *Hésione*. Cet ouvrage eut le même sort que le premier : on le reçut, mais on ne le joua pas. Fatigué par les obstacles qu'on opposait à ses efforts, Benincori sembla renoncer aux espérances qu'il avait placées dans sa renommée future; il se résigna à la nécessité de n'être qu'un donneur de leçons. Ce ne fut que longtemps après qu'il parvint enfin à faire jouer quelques bluettes à l'Opéra-Comique; mais alors la ferveur de la jeunesse était passée, le dégoût et l'ennui étaient venus, et l'art avait perdu pour lui ce charme qui donne la vie aux œuvres de l'artiste. Les opérettes que Benincori fit représenter en 1815, sous le titre des *Parents d'un Jour*, en 1818, sous celui de *La promesse de mariage ou le Retour au hameau*, et le 16 janvier 1819, sous celui des *Époux indiscrets*, ne réussirent point, et, par le chagrin qu'il en prit, lui mirent dans le sein le germe de la maladie dont il mourut peu d'années après. Une circonstance inattendue sembla pourtant le ranimer. Nicolo Isouard, mort en 1818, avait laissé inachevée l'opéra de *la Lampe merveilleuse*, grand ouvrage par lequel il espérait mettre le sceau à sa réputation. Les deux premiers actes de cet opéra étaient tout ce qu'il avait laissé; Benincori fut chargé de faire les trois autres. Il travailla avec ardeur, mit l'opéra en état d'être représenté, et en surveilla les premières répétitions; mais la maladie de poitrine dont il était atteint avait fait de rapides progrès, ses forces étaient épuisées, la fatalité qui le poursuivait dans sa car-

rière dramatique ne lui permit pas de jouir de son triomphe : six semaines avant la représentation de l'ouvrage dans lequel il avait mis toutes ses espérances (le 30 décembre 1821), il expira à Belleville, près de Paris. *La Lampe merveilleuse*, représentée le 6 février 1822, obtint un brillant succès.

Homme d'esprit et de goût, Benincori avait de la fraîcheur dans les idées ; mais il ne paraît pas avoir été doué du génie dramatique. Bien inférieur à lui-même dans les opéras qu'il a fait jouer en France, il n'a fait voir la portée de son talent que dans ses quatuors. Ceux-ci méritaient d'être plus connus qu'ils ne sont ; car, si l'on n'y trouve pas l'art infini de Haydn, la passion de Mozart, ni surtout la vigoureuse pensée de Beethoven, il est pourtant certain que ce sont de charmantes compositions, brillantes d'élégance, de grâce, de pureté, et dont le style ne ressemble à celui d'aucun de ces grands artistes. Les deux premiers œuvres de ces quatuors furent composés et publiés en Allemagne, puis réimprimés à Paris. Peu de temps après son arrivée dans cette ville, Benincori y fit paraître les œuvres 3e, 4e et 5e. Son œuvre 6me, composé de trois trios pour piano, est inférieur à ces ouvrages ; les œuvres 7e et 8e, qui renferment chacun trois quatuors, ont été publiés en 1809 et 1811. Benincori avait écrit autrefois, en Italie, des messes, des litanies, et plusieurs opéras qui sont restés en manuscrit. On a gravé quelques airs des opéras qu'il a fait jouer au théâtre Feydeau ; mais les partitions n'ont pas été publiées. La part de travail de Benincori dans *Aladin ou la Lampe merveilleuse*, qui eut un sort plus heureux, consiste dans les trois derniers actes, dans la marche qui termine le premier, dans les deuxième et quatrième scènes, et dans une partie du dernier chœur du second.

BÉNISE (...), musicien de la Comédie italienne, ne s'est fait connaître que par la musique des divertissements d'une comédie intitulée : *Caroline magicienne*, qui fut jouée, la première fois, le 2 juillet 1744.

BENNATI (François), docteur en médecine, né à Mantoue, dans le mois d'octobre 1798, fit ses études à Pavie et à Padoue, et s'y distingua par la rapidité de ses progrès. Après avoir obtenu le diplôme de docteur dans la dernière de ces villes, il partit pour la capitale de l'Autriche, muni de lettres de recommandation que lui donnèrent de puissants protecteurs. Plus tard, il visita Londres et Édimbourg, dans le dessein d'augmenter ses connaissances ; puis il se fixa à Paris, vers 1827. Amateur de chant distingué, et possesseur d'une très-belle voix de bariton, il crut pouvoir concilier son penchant pour la musique avec la gravité de sa profession, en se livrant à l'examen physiologique des fonctions de l'appareil vocal dans le chant. Ses recherches le conduisirent à la conviction que les muscles du larynx n'agissent pas seuls dans la formation des sons de la voix, et que le pharynx, le voile du palais, enfin, toutes les parties supérieures du gosier et de la bouche concourent à la production des sons qu'on appelle vulgairement *le fausset*, et qu'il désigna sous le nom de *voix surlaryngienne*. Il détermina en même temps la nature des phénomènes qui se manifestent dans l'appareil vocal des divers genres de voix pour la formation des sons des différents registres, et lut à l'Académie des sciences de l'Institut des mémoires sur ces sujets, auxquels l'illustre Cuvier accorda des éloges dans le rapport qu'il fit, en 1830, à cette société savante. Une nouvelle rédaction des idées de Bennati fut publiée deux ans après, dans un livre qui a pour titre : *Recherches sur le mécanisme de la voix humaine pendant le chant* ; Paris, 1832, in-8°. Bientôt après la publication de ce livre, Bennati en fit paraître un autre intitulé : *Recherches sur les maladies qui affectent les organes de la voix humaine* ; Paris, 1833, in-8°. Cet ouvrage a été traduit en allemand, sous ce titre *Die physiologischen und pathologischen Verhältnisse der menschlichen Stimme* ; Ilmenau, Voigt, 1833, in-8° de 102 pages, avec 3 planches. On y trouve un grand nombre d'observations intéressantes, particulièrement sur l'aphonie et l'enrouement, avec des méthodes de traitement dont les heureux effets ont été constatés en plusieurs circonstances. L'Académie des sciences décerna à Bennati, pour ce travail, un des prix fondés par Montyon. Les deux ouvrages qui viennent d'être cités ont été réunis en un seul volume sous le titre d'*Études physiologiques et pathologiques sur les organes de la voix humaine* ; Paris, 1833, in-8°, avec des planches. On a aussi de Bennati. *Mémoire sur un cas particulier d'anomalie de la voix humaine pendant le chant* ; Paris, 1834, in-8° Il s'occupait d'un nouveau travail concernant l'hygiène de la voix et de recherches sur l'application de la musique à la médecine curative, lorsqu'un accident funeste termina la carrière de ce savant, à l'âge de trente-six ans. Atteint par un cheval lancé avec une grande vitesse, il fut renversé ; sa tête porta avec force sur le pavé, et le lendemain, 10 mars 1834, il expira.

BENNET (Jean), compositeur anglais, vécut à la fin du seizième siècle et au commencement du dix-septième. Quoique doué d'un mérite fort rare, il ne paraît pas avoir été attaché au

service d'Élisabeth, ni à aucune université. Ses madrigaux sont bien écrits; l'harmonie en est correcte et les imitations élégantes et bien serrées. Il a fait imprimer : *Madrigals to four voyces* (Madrigaux à quatre voix), Londres, 1599. Ce recueil contient dix-sept pièces: Hawkins en a inséré une dans le troisième volume de son *Histoire de la musique*. On trouve aussi un de ses madrigaux dans la collection intitulée : *Le triomphe d'Ariane*, et quelques airs de sa composition dans l'ouvrage de Ravenscroft qui a pour titre : *A brief discourse of true (but neglected) use of characterising the degrees by their perfection, imperfection, and diminution in measurable musicke, against the common practice and costom of these times* (Petit discours sur l'usage, maintenant négligé, de déterminer les temps de la musique mesurée, par leur perfection, imperfection, diminution, etc.), Londres, 1614.

BENNET (Thomas), organiste de la cathédrale et de la chapelle épiscopale de Saint-Jean, à Chichester, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, a reçu son éducation musicale parmi les enfants de chœur de Salisbury, sous Joseph Corfe. Ses principaux ouvrages sont : 1° Une Introduction à l'art du chant (*An introduction to the art of singing*); Londres, sans date; *Sacred melodies*, recueil d'hymnes et d'antiennes fait avec choix et discernement; — 3° *Cathedral selections*, consistant en antiennes, commandements de Dieu, chants et prières. Ces diverses publications ont obtenu du succès.

BENNET (William), professeur de musique et organiste à l'église Saint-André de Plymouth, est né, en 1767, à Coombinteignehead près de Teignmouth. Les premiers principes de la musique lui furent enseignés à Exeter par Bond et Jackson, tous deux bons musiciens. Il fut ensuite envoyé à Londres, pour y terminer ses études sous la direction de Chrétien Bach. Après la mort de ce compositeur, il passa sous celle de Schroeter, le premier qui répandit l'usage du piano en Angleterre, et qui le substitua au clavecin. Les études de Bennet étant terminées, il reçut une invitation de s'établir à Plymouth, et peu de temps après son arrivée dans cette ville (en 1793), il fut nommé organiste de l'église de Saint-André. Il est considéré aujourd'hui comme l'un des plus habiles improvisateurs de l'Angleterre sur l'orgue. Ses compositions consistent en *Trois sonates pour le piano*; *Un concerto pour le même instrument avec orchestre*; *Deux divertissements*, idem; Deux recueils d'airs et de *glees*; *Trois duos pour deux pianos*; *Une marche et une antienne pour le couronnement du roi Georges IV*; *Un hymne portugais avec variations*; *Un air des Amours des anges avec variations*; Deux autres airs variés. Bennet a dû publier aussi deux ouvrages volumineux et importants : l'un est la *Collection de la musique d'église d'Angleterre en partition, à l'usage des cathédrales*; l'autre, une *Nouvelle collection de psaumes à quatre parties, avec accompagnement d'orgue*. Outre cela, il a composé beaucoup d'ouvertures, de fugues et de caprices pour l'orgue, qui n'ont pas été imprimés.

BENNET (Saunders), organiste à Woodstock, dans le comté d'Oxford, est mort d'une maladie de langueur, en 1809, fort jeune encore. Il a fait imprimer quelques pièces pour le piano, et plusieurs recueils d'airs et de *glees*.

BENNETT (William **STERNDALE**), pianiste et compositeur à Londres, est né le 13 avril 1816 à Sheffield, dans le Yorkshire, où son père était organiste. Après avoir fait ses premières études musicales dans sa ville natale, il alla suivre les cours de l'université de Cambridge. Plus tard il se rendit à Londres et y entra dans l'Académie royale de musique, où Cipriani de Potter et le docteur Crotch devinrent ses maîtres de piano et de composition. Sorti de cette école, après quelques années d'études, il reçut des leçons de Moschelès et commença la publication de ses premières œuvres. La connaissance qu'il fit de Mendelsohn à Londres le décida à le suivre en Allemagne, pour continuer sous sa direction ses études de composition. Jusqu'à la mort de cet artiste célèbre il lui fut attaché de la plus étroite amitié. On reconnaît dans le style des œuvres de M. Bennett un penchant décidé pour celui de son maître et ami. Pendant son séjour à Leipsick, dans les années 1837 et 1838, il exécuta un concerto de piano de sa composition dans un des concerts de la Gewandhaus, et y fit entendre diverses ouvertures d'ouvrages dramatiques qu'il avait écrits à Londres dans les années précédentes. Après plusieurs années de séjour en Allemagne, il retourna à Londres, où il se livra avec succès à l'enseignement et donna des concerts chaque année. M. Sterndale Bennett est un des artistes les plus distingués de l'Angleterre comme virtuose sur le piano et comme compositeur. En 1837 il a écrit la musique d'un ballet intitulé *les Nayades*, qui fut représenté; dans l'année suivante, il donna au théâtre anglais *la Nymphe de la forêt*, opéra dans lequel il y avait de bons morceaux, et qui bientôt après fut suivi de *Parisina*. Il a publié, tant en Allemagne qu'en Angleterre, beaucoup d'ouvrages de musique instrumentale parmi lesquels on remar-

que : 1° Troisième concerto pour piano (en *ut mineur)*, op. 9 ; Leipsick, Kistner. — 2° Quatrième *idem* (en *fa* mineur), op. 19, ibid. — 3° Fantaisie pour piano et orchestre (en *mi* majeur), op. 22, ibid. — 4° Sextuor pour piano, deux violons, alto, violoncelle et contre-basse, op. 8; Londres, Cramer, Beale, etc. — 5° Trio pour piano, violon et violoncelle, op. 36, ibid. — Sonate pour piano et violoncelle (en *la* mineur), ibid. — 7° Divers morceaux de son premier et de son deuxième concerto, arrangés pour piano à quatre mains. — 8° Sonate pour piano seul (en *fa* mineur). — 9° Beaucoup de caprices, rondos, suites de pièces, thèmes variés, préludes, etc.; ibid. — 10° Quelques morceaux de musique religieuse à plusieurs voix. — 11° Beaucoup de mélodies et de chansons anglaises avec accompagnement de piano. On connaît aussi de M. Bennett une méthode de piano intitulée : *Classical practice for piano forte student*, Londres, 1841, et une dissertation sur l'harmonie (*On harmony*) imprimée dans les *Introductory lectures delivered at the Queen College*, 1849.

BENOIST (N.), musicien français, vécut dans la première moitié du seizième siècle. On trouve des pièces de sa composition dans les *Selectissimæ et familiarissimæ Cantiones ultra centum* de Salblinger (Augsbourg, Melchior Kriesstein, 1540), et dans le *Liber quartus (Motectorum) cum quatuor vocibus*, imprimé à Lyon, par Jacques Moderne, en 1539.

BENOIST (François), compositeur, né à Nantes le 10 septembre 1795, a reçu dans sa ville natale les premières leçons de musique et de piano. En 1811 il se rendit à Paris, et fut admis au Conservatoire de musique comme élève de Catel pour l'harmonie, et de Adam pour le piano. Ses progrès furent si rapides, qu'il obtint au concours de la même année le premier prix d'harmonie. Le premier prix de piano lui fut décerné en 1814. L'année suivante il fut couronné aux concours de l'Institut de France pour sa composition de la cantate d'*Enone*, qui fut exécutée en séance publique le 5 octobre 1815. Ce triomphe lui assurait le titre et les avantages de *pensionnaire du gouvernement français*. Il partit bientôt après et passa trois années à Rome et à Naples aux frais de l'État. De retour dans sa patrie au commencement de l'année 1819, il obtint presque à son arrivée la place de premier organiste de la chapelle du roi, qui avait été mise au concours après la mort de Séjan ; et peu de temps après, il fut nommé professeur d'orgue au Conservatoire de Paris, où il est encore en cette qualité (1859). En 1821, M. Benoist a fait représenter au théâtre Feydeau un opéra intitulé : *Félix et Léonore*, qui a eu quelques représentations, et dont la partition a été gravée. Après avoir déserté la scène lyrique pendant vingt-sept ans, il y est revenu en 1848, avec la partition d'un opéra en deux actes de Germain Delavigne intitulé : l'*Apparition*, qui malheureusement réalisa son titre au théâtre de l'Opéra national. Précédemment il avait écrit une partie de la musique du *Diable amoureux*, ballet joué à l'Opéra. En 1848 il composa la musique de *Nisida*, ballet en deux actes, représenté au même théâtre le 21 août ; et enfin, le 15 janvier 1851, il a donné sur la même scène la musique du ballet en trois actes de Théophile Gautier intitulé : *Pâquerette*.

Comme organiste et comme professeur, M. Benoist s'est fait une réputation honorable. Il était depuis plusieurs années second chef du chant à l'Opéra de Paris, quand il succéda à Halévy dans la position de premier chef, en 1840. Il est considéré à juste titre comme un artiste d'un mérite très-estimable. Il possède bien l'art d'accompagner le plain-chant et d'improviser des fugues sur un sujet donné. Souvent il a mérité les applaudissements des musiciens de la chapelle du roi pour son talent en ce genre. Ses compositions pour l'orgue ont été réunies dans un recueil qui a pour titre : *Bibliothèque de l'organiste*, ou suites de pièces pour l'orgue, en douze cahiers ; Paris, Mme veuve Canaux. On connaît aussi de M. Benoist une *Messe de Requiem* pour trois voix d'hommes et une d'enfant, avec accompagnement d'orgue *ad libitum;* ibid.

BENOIT (André), maître de musique de la cathédrale de Chartres, en 1743, a composé des motets qui ont été exécutés dans la chapelle du roi.

BENOIT (Pierre), vicaire à l'église Sainte-Marie, de Dijon, est auteur d'un livre intitulé : *Manuel du chant, ou le plain-chant enseigné par principes et mis en rapport avec la musique;* Dijon, de l'imprimerie de Douiller, 1830, in-12. Une deuxième édition de cet ouvrage a paru à Dijon, chez Lagier, en 1840, in-12, sous ce titre : *Manuel du chant sacré, ou le pleinchant (sic) enseigné par principes.*

BENOIT (Pierre-Léonard-Léopold), compositeur, né à Harelbeker (Flandre occidentale), le 17 août 1834, montra dès son enfance les plus heureuses dispositions pour la musique, et sans guide, sans instruction élémentaire, se livra à des travaux de composition. En 1851, son père le conduisit à Bruxelles et le présenta à l'auteur de cette biographie, qui l'admit au conservatoire de cette ville, lui fit suivre des cours de piano, d'harmonie, et se chargea de lui enseigner la composition. Deux ans après

Benoit obtint au concours le deuxième prix d'harmonie, et le 1er prix lui fut décerné en 1854. Dans la même année, le premier prix de contrepoint et de fugue fut également conquis par lui au concours. En 1855, il se présenta un grand concours de composition institué par le gouvernement et obtint une mention honorable. Dans l'année suivante il écrivit la musique de plusieurs mélodrames flamands pour le théâtre du Parc, au nombre desquels on remarqua celui qui avait pour titre *De belgische Natie* (La Nation belge), qui fut représenté le 27 juillet 1856, à l'occasion du vingt-cinquième anniversaire du couronnement du roi Léopold 1er. Au mois de décembre de la même année M. Benoit fut nommé chef d'orchestre du théâtre du Parc : il y fit jouer avec succès un joli opéra flamand intitulé : *Het dorp in't gebergte* (le Village dans les montagnes). Pour la seconde fois, il se présenta au grand concours de composition, en 1857, et le premier prix lui fut décerné pour la cantate dont le sujet était : *Le Meurtre d'Abel*. Cet ouvrage fut exécuté solennellement au mois de septembre de la même année par le conservatoire; il produisit une vive impression. Devenu pensionnaire du gouvernement, comme lauréat du grand concours, M. Benoit se rendit en Allemagne pour y étudier la situation de l'art. Après quelques mois de séjour à Leipsick, il alla passer l'été de 1858 à Dresde, fit une excursion à Prague à l'occasion de la fête jubilaire du conservatoire de cette ville, puis visita Berlin et Munich. Dans la première de ces villes, un *Ave Maria* à 8 voix en deux chœurs, de sa composition, fut exécuté par le chœur de la cathédrale (*Dom Chor*), sous la direction de M. Neithardt. Ce morceau a été publié à Berlin, chez MM. Ed. Bote et G. Bock. Au moment où cette notice est écrite (1859) M. Benoit continue ses voyages d'artiste. Il a publié : 1° Six mélodies à voix seule avec piano, Bruxelles et Mayence, chez les frères Schott; 2° *Douze pensées naïves* ou Mélodies sentimentales pour voix seule et piano, ibid. 3° Douze motets, ibid. On connaît aussi de lui des pièces de piano d'un genre neuf. Ce jeune artiste est doué d'un vif sentiment poétique et dramatique.

BÉNONI (Jules), compositeur à Vienne, né en 1835, a fait ses études musicales sous la direction de Simon Sechter. A l'âge de onze ans il fit exécuter une messe de sa composition, et peu de temps après il donna à l'un des théâtres de Vienne un opéra intitulé *Die Winderblume* (les Anémones), dont on a extrait des airs avec accompagnement de piano, qui ont été publiés chez Mechetti.

BENSER (...), pianiste et compositeur, vivait à Londres de 1780 à 1790. On a de lui les ouvrages suivants : 1° Sonates pour piano et violon, œuvre 1er; Londres, Clementi; — 2° Six sonates, idem, œuvre 2e; — 3° Sonates à quatre mains pour le piano, œuvre 3e; — 4° Leçons et un duo pour le piano.

BENTE (Mathès), luthier de l'École de Brescia, vécut dans le seizième siècle et fut contemporain de Jean-Paul Magini. Il travaillait vers 1570. Je ne connais de lui qu'un luth très-richement orné qui se trouve parmi les antiquités du Musée de Paris.

BENVENUTI (Nicolas), maître de chapelle de la cathédrale de Pise, est né dans cette ville le 10 mai 1783. Il se livra à l'étude de l'orgue sous la direction de son père, maître de chapelle de la cathédrale; la lecture des auteurs classiques devint son unique occupation, et le succès couronna sa persévérance. On a de lui : 1° Six messes à quatre et six voix avec orchestre; — 2° Des vêpres complètes; —3° *Il ratto di Proserpina*, cantate à trois voix avec des chœurs, exécutée sur le théâtre de Pise, en 1806; — 4° *Ariana e Teseo*, à Pise en 1810; — 5° *Il Werter*, farce, sur le même théâtre, en 1811. Dans le genre instrumental, il a écrit douze symphonies à grand orchestre, des sonates pour piano, des variations, des sonates pour l'orgue, etc.

BÉRARD (Jean-Baptiste), né à Lunel en 1710, débuta comme ténor à l'Opéra, au commencement de l'année 1733, ne réussit pas et fut renvoyé à la clôture de Pâques de la même année. Au mois de septembre suivant il entra à la Comédie italienne, y fut plus heureux, et y resta jusqu'en 1736 où il fut rappelé à l'Opéra. Rameau écrivit pour lui un rôle dans *les Indes galantes;* mais il y fut sifflé, et le compositeur se vit obligé de donner le rôle à un autre. Cependant Bérard, qui était bon musicien, étonna le public par la manière dont il chanta, en 1737, à une représentation qu'on appelait *la Capitation* : il y fut applaudi, et depuis cette époque jusqu'en 1745, où il quitta la scène pour se livrer à l'enseignement du chant, il fut bien accueilli dans les rôles qu'on lui confia. Il jouait bien de la guitare, du violoncelle et de la harpe. On a de lui un livre intitulé : *L'art du chant, dédié à madame de Pompadour*; Paris, 1755, in-8°. Cet ouvrage n'est pas sans mérite. Bérard mourut à Paris, le 1er décembre 1772. Par le crédit de madame de Pompadour, Bérard fut décoré de l'ordre du Christ. Il eut un fils qui fut pendant plusieurs années premier violoncelle de la Comédie italienne.

BERARDI (Angelo), naquit au bourg de Sainte-Agathe, dans le Bolonais, vers le milieu du dix-septième siècle. On voit par le titre de ses *Ragionamenti musicali*, qu'il était, en 1681, professeur de composition et maître de chapelle de la cathédrale de Spolète. Précédemment, il avait rempli les mêmes fonctions à la cathédrale de Viterbe. En 1687, époque où il publia ses *Documenti armonici*, il était chanoine de la collégiale de Viterbe, et vers 1693 il fut nommé maître de chapelle de la Basilique de Sainte-Marie *in Transtevere*. Il dit dans la préface de ses *Documenti armonici* qu'étant déjà chanoine et maître de chapelle, il étudia le contre-point sous Marco Scacchi, ancien maître de chapelle du roi de Pologne. Les ouvrages théoriques de cet auteur sont : I. *Ragionamenti musicali*, Bologne, 1681, in-12; II. *Documenti armonici*, Bologne, 1687, in-4°; livre important par son objet et par la manière dont il est traité. Cet ouvrage est divisé en trois livres : le premier traite de diverses espèces de contre-points et de la fugue; le second, des canons et des contre-points doubles à l'octave, à la dixième et à la douzième; le troisième, des dissonances par retardement (*legature*) et de leur résolution. Il est à regretter qu'au savoir réel que montre Berardi dans l'exposé de la doctrine scolastique de son temps, il ne se joigne pas plus de méthode et de philosophie. III. *Miscellanea musicale, divisa in tre parti*, Bologne, 1689, in-4°. Dans la seconde partie de ce livre, on trouve les règles du contre-point simple à deux voix et dans la troisième, celles du contre-point à trois et de la fugue selon les tons du plain-chant. IV. *Arcani musicali*, Bologne, 1690, in-4°, dialogue de trente-deux pages sur quelques compositions artificieuses, telles que les *Canons en écrevisse*, les *Duos à retourner le livre*, etc. V. *Il Perche musicale ovvero staffetta armonica*, Bologne, 1693, in 4°. C'est une suite de lettres en réponse à diverses questions qui avaient été faites à l'auteur sur plusieurs points de la musique. Les ouvrages de Berardi forment une époque remarquable dans l'histoire de l'harmonie. Depuis les innovations introduites dans l'harmonie et dans la tonalité par Monteverde, les principes sévères de l'École romaine avaient souffert des altérations qui, devenant chaque jour plus sensibles, imprimaient à toutes les parties de l'art, et particulièrement à la tonalité, une direction nouvelle. Cependant les deux Nanini, Benevoli et leurs élèves, quoiqu'ils eussent adopté des formes plus modernes, conservaient encore dans leurs compositions quelque chose de la pureté de style dont Palestrina et ses contemporains avaient donné l'exemple; mais à l'époque où Berardi publia ses *Documenti armonici*, il semble qu'on avait méconnu le but des études musicales; ce n'était plus à la recherche de mouvements élégants et purs dans l'accord des voix qu'on s'appliquait, mais à celle de subtilités puériles, tels que les contre-points *alla zoppa*, *perfidiati*, *d'un sol passo*, etc., dont les ouvrages de cet auteur sont remplis. Quoi de plus ridicule, de plus opposé au véritable but de l'art que ces formes de convention où les compositeurs s'imposaient la loi de n'employer tantôt que des notes blanches, tantôt que des notes noires seulement, ou de répéter d'un bout à l'autre d'un morceau de musique le même trait à une partie, pendant que les autres suivaient les règles de l'harmonie ordinaire; ou bien encore de s'interdire l'emploi de certaines notes de la gamme ou de certains intervalles? Ce sont cependant ces mêmes formes de composition dont Berardi explique les règles très-sérieusement. Il faut l'avouer, toutefois, ces défauts qui appartiennent au temps où il vécut, sont rachetés par les lumières qu'on peut puiser dans ses ouvrages sur deux objets importants de l'art d'écrire; objets qui ont exercé l'influence la plus heureuse sur les progrès de la musique moderne. Le premier est *le contre-point double*, dont l'invention, bien qu'antérieure à ce siècle, puisqu'elle est clairement indiquée par Zarlino et développée par Cérone, n'avait cependant pas acquis tous les perfectionnements qu'on remarque dans les ouvrages de Bérardi : l'autre est l'art de moduler la fugue par la mutation de la réponse au sujet, invention qui a substitué les fugues tonales et libres à la fugue réelle. Je le répète, Berardi n'est pas l'inventeur de ces choses, mais il est le premier qui en ait exposé méthodiquement les principes et le mécanisme. Sous ces rapports, il doit être considéré comme un des écrivains dont les ouvrages ont le plus d'importance pour l'histoire de l'art. Comme compositeur, on connaît de lui : *Missa pro defunctis quinque vocum ; Romæ, apud Ign. de Lazaris*, 1663.— *Libri tre di motetti a due, tre, quattro voci* ; Bologne, Monti, 1665.—*Psalmi vespertini 4 voc. cum una Missa*, op. 8; *Romæ, apud Aug. Mutis*, 1675. *Due libri di offertorii concertati a due e tre voci*; Bologne, Monti, 1680. *Salmi concertati a tre voci*, lib. 1 et 2, op. 4 et 5; Bologne, 1668, in-4°. *Psalmi vespertini* (*cum Missa quatuor voc.*), op. 9; Bologne, 1682, in-4°. *Musiche diversi per camera a* 2, 3 e 4 *voci*, op. 13; Bologne, Maria Monti, 1698, in-4°.

BÉRAT (Frédéric), compositeur de romances et de chansonnettes, né à Rouen, en 1800, a

obtenu des succès prodigieux par quelques-unes de ses productions, particulièrement par sa romance : *Ma Normandie*, dont on a vendu plus de trente mille exemplaires! Ce succès populaire est dû vraisemblablement au caractère assez vulgaire des mélodies de cet auteur; car les choses de ce genre, lorsqu'elles ont un rhythme bien cadencé, ont toujours en France plus de chances de réussite que les chants marqués au coin de la distinction. Les romances les plus connues de Bérat, après *Ma Normandie*, sont *le Départ*, *La Montagnarde au retour*, *A la Frontière*, *C'est demain qu'il arrive*. Parmi ses chansonnettes, dont la gaîté a fait le succès, on cite *la Lisette de Béranger*, *Bibi*, *mon chéri*, et *Mon petit Cochon de Barbarie*. En 1846, il a publié un album de romances et de chansonnettes dont plusieurs sont écrites en patois normand. *François l'étourniau a pardu et r'trouvai son coutiau* est une de ces chansons devenues populaires et chantées dans toute la Normandie. Peu fortuné, Bérat n'avait d'autres moyens d'existence qu'un petit emploi dans une entreprise de gaz, à Paris. Homme simple et bon, il avait peu d'ambition : le terme de ses désirs était la possession de 1,200 francs de rente et une chaumière dans sa belle Normandie. Une étroite amitié l'unissait à Béranger, le poète. Depuis longtemps Bérat était atteint d'une affection de la moelle épinière, dont lui-même paraissait ignorer la gravité. Le mal fit tout à coup de rapides progrès : Bérat fut pris de vertiges, et le 2 décembre 1855, il s'éteignit sans souffrance.

BÉRAUDIÈRE (MARC DE), musicien français qui vivait au commencement du dix-septième siècle, a fait imprimer *le Combat de seul à seul en champ clos, à quatre parties;* Paris, Ballard, 1608, in-4°.

BERBIGUIER (BENOIT-TRANQUILLE), flûtiste et compositeur pour son instrument, naquit le 21 décembre 1782, à Caderousse, département de Vaucluse, ci-devant le comtat Venaissin. Doué de dispositions heureuses pour la musique, il apprit, sans le secours d'aucun maître, la flûte, le violon et la basse. Sa famille le destinait au barreau; mais, dominé par son goût pour l'art musical, il quitta brusquement son pays natal au mois d'octobre 1805, vint à Paris, entra au Conservatoire dans la classe de flûte de Wunderlich, et suivit en même temps un cours d'harmonie sous la direction de Berton. Depuis plusieurs années il faisait sa profession de la musique, lorsqu'en 1813, il fut contraint de quitter Paris par suite du décret qui ordonnait une levée de trois cent mille hommes. En 1815, il entra dans les gardes du corps, suivit la cour à Gand et rentra avec elle à Paris. Au mois de novembre de la même année, il obtint une lieutenance dans la légion de l'Ain, qui s'organisait à Bourg; mais fatigué de l'état militaire, et désirant se livrer de nouveau à la carrière musicale, il donna sa démission, en 1819, et revint à Paris, où il épousa, en 1823, Mlle Plou, l'une des harpistes les plus habiles de cette époque. C'est surtout comme compositeur pour la flûte que Berbiguier s'est fait un nom recommandable. Ses ouvrages pour cet instrument ont été longtemps classiques, et se sont succédé avec une fécondité rare. Ce n'est pas seulement en France qu'ils ont obtenu ce succès flatteur; car les catalogues d'Allemagne, où ils figurent tous, prouvent qu'ils y jouissent d'une estime méritée. Les événements de 1830 l'affligèrent, à cause de l'attachement qu'il avait pour la famille royale de la branche aînée des Bourbons, et le décidèrent à se retirer près de son ami Hus-Desforges (Voy. ce nom), à Pont-Levoy, près de Blois. Il y jouit d'une existence heureuse pendant quelques années; mais le chagrin que lui causa la mort de Desforges le frappa d'un coup mortel. Après avoir accompagné les restes de son ami au lieu de l'inhumation, il dit à quelques amis qui l'avaient suivi pour cette triste cérémonie : *Dans huit jours vous viendrez ici pour moi*. Sa prédiction se réalisa, car Desforges était décédé le 20 janvier 1838, et le 29 du même mois, Berbiguier avait cessé de vivre! Le catalogue des œuvres de cet artiste renferme : 1° Quinze livres de duos pour deux flûtes; — 2° Deux livres de duos pour flûte et violon; — 3° Six grands solos ou études pour la flûte; — 4° Dix concertos pour le même instrument; — 5° Sept livres de sonates, avec accompagnement de basse ou alto; — 6° Une méthode pour la flûte; — 7° Huit thèmes variés avec accompagnement de piano ou orchestre; — 8° Six airs de divers auteurs variés pour la flûte avec piano ou orchestre; — 6° Six livres de trios pour trois flûtes; — 10° Un livre pour deux flûtes et alto; — 11° Un idem pour flûte, violon et alto; — 12° Plusieurs suites de duos faciles pour deux flûtes; — 13° Un grand duo concertant pour flûte et piano; — 14° Enfin, plusieurs fantaisies, romances et airs variés avec piano, et des suites d'airs d'opéras arrangés en duo pour deux flûtes.

BERCELLI ou **BERSELLI** (MATHIEU), sopraniste qui, vers 1720, se trouvait à la cour de Dresde. Sa voix avait une étendue prodigieuse, car elle commençait à l'*ut* au-dessous de la portée et allait jusqu'à sa dix-huitième *fa*. Toutefois il chantait médiocrement, ce qui n'empêcha pas qu'il eût 2,000 guinées d'appointements, à Londres, en 1738.

BERCHEM (JACQUES, GIUCHETTO ou JACHET) ou de *Berchem*, un des plus habiles compositeurs du seizième siècle, naquit en Flandre au commencement de ce même siècle, et brilla de 1535 à 1565. On ignore si le nom de *Berchem* fut le sien propre, ou s'il le prit du lieu de sa naissance, le village de Berchem, près d'Anvers. Les documents des archives diverses de cette ville n'ont fourni aucun renseignement sur ce point à M. Léon de Burbure (*voy.* ce nom). Les biographes qui ont cru que *Berchem* n'était pas le nom propre de ce musicien, l'ont confondu avec Jacques, ou *Jachet de Buus* qui vécut dans le même temps; mais on peut voir à l'article *Buus* que cette opinion n'est pas fondée. D'autres ont cru que Jachet de Berchem était le même artiste que Jachet de Wert; mais les Italiens nomment celui-ci *Giuchetto di Reggio*, soit qu'il ait vu le jour dans cette ville, de parents flamands, soit qu'il y ait demeuré plus ou moins longtemps, tandis que *Jachet de Berghem*, ou *Berchem* est désigné par eux sous le nom de *Giuchetto* ou *Jachet di Mantova*, parce qu'il fut au service du duc de Mantoue, vers 1535 à 1565. Ces musiciens vécurent longtemps en Italie à la même époque; leurs ouvrages y furent souvent réimprimés, et dans les recueils où l'on a introduit quelqu'une de leurs compositions, il arrive fréquemment que le prénom seul est indiqué: de là vient qu'il est difficile de déterminer lequel des trois artistes en est l'auteur. Federmann dit (dans la *Description des Pays-Bas*) que Berchem vivait encore en 1580 : il devait être alors fort âgé. Les ouvrages les plus connus de cet artiste sont : 1° *Jacheti musici celeberrimi atque delectabilis, chori illustrissimi, ac reverend. cardinalis Mantuæ magistri, Motecta quinque vocum. Novissime, omni studio, ac cura in lucem edita; Venetiis apud Hieronymum Scotum*, 1539, in-4° obl., avec une dédicace de l'imprimeur au cardinal de Mantoue. Ce recueil contient vingt-six motets. C'est ce même ouvrage, augmenté de deux motets, qui a été reproduit sous le titre italien suivant : *Il primo libro di Motetti di Jachet a cinque voci con la giunta di piu Mottetti composti de novo per il detto autore non più veduti con ogni diligentia corretti; in Venetia, nella stampa d'Antonio Gardane*, 1540, petit in-4° obl. Il y a vingt-huit motets dans ce livre; au haut de la page du onzième on lit : *Giac. di B.* (Jacques de Berchem).— 2° *Jachet musici suavissimi celeberrimique musices reverendissimi cardinalis Mantue (sic) magistri Motecta quatuor vocum nunc primum diligentissime recognita ac suo candori restituta. Liber primus*; Venetiis apud Antonium Gardanum, 1545, in-4° obl. sans dédicace ni préface. Des exemplaires de la même édition ont paru dans la même année avec le titre italien suivant : *Il primo libro de motetti a quattro voci; In Venetia, app. di Ant. Gardane*, 1545, petit in-4° obl. On trouve aussi à la bibliothèque royale de Munich : *Jachet Mastro* (sic) *di musica de la Capella del Duomo de Illus* ^mo^ *Signor duca di Mantoa* (sic) *Mottetti a quattro voci, novamente posti in luce; libro primo.* Sans date et sans nom de lieu, in-4° obl. — 3° *Liber primus, vocum quinque. Viginti Motetos habet. Excusum Ferrariæ, expensis et Labore Joh. de Buigal, Henr. de Campis, et Anth. Hucher, sociorum*, 1539, petit in-4° obl. Le principal auteur de ces vingt motets est désigné *Jacquet de Berchem*; les autres sont Hesdin, Nic. Gombert, Archadelt, *Ivo* (*de Vento*), Jacques Despons, Adrien Willart, Maistre Jan, et Claudin (Claude de Sermisy).— 4° *Il primo libro de madrigali a quattro voci. In Venetia appresso d'Antonio Gardane*, 1556, in-4° obl.— 5° *Capriccio di Jachetto Berchem con la musica da lui composta sopra le stanze del Furioso, a quattro voci. In Venetia appresso d'Antonio Gardane*, 1561, in-4°, *libri primo, secondo et terzo.* Cet ouvrage est dédié au duc de Ferrare.— 6° Le manuscrit du seizième siècle de la bibliothèque royale de Munich, coté 11, contient trois messes à cinq voix, de Berchem, sous le nom de *Jaches de Mantua.* — 7° *Orationes complures ad offic. Hebdom. Sanctæ pertinentes quatuor et quinque vocum. Venetiis apud Ant. Gardanum*, 1567, in-fol. — 8° *Messe dei Fiore a cinque voci, libro primo. In Venetia, app. di Ant. Gardane*, 1561. (C'est une réimpression.) —9° *Messe di Jachetto a cinque voci.* Libro 2° ibid., 1555. — 10° La messe à quatre voix de *Jachet Bergem* (sic) sur la chanson *Mors et fortuna* se trouve dans le recueil qui a pour titre : *Missurum quinque liber primus, cum quatuor vocibus ex diversis auctoribus excellentissimis. Venetiis apud Hieronymum Scotum*, 1544, in-4° obl. On trouve des motets et des madrigaux de Berchem, avec l'indication de son nom dans les recueils suivants : 1° *Motetti del frutto, lib.* 1 *et* 2 *a sei voci*; Venise, Ant. Gardane, 1539. — 2° *Motetti del Labirinto a cinque voci*; Venise, 1554, in-4° obl. — 3° *Di diversi authori il primo libro de' madrigali a quattro voci a note negre*; ibid., 1563, in-4° obl. — 4° *Il primo libro delle Muse a cinque voci. Madrigali di diversi authori*; Rome, Antoine Barré, 1555, in-4°. Pour les œuvres où l'on ne trouve que le prénom de *Jacquet* ou Jachet, voyez la notice sur *Buus* (*Jacques de*).—5° *Mo-*

tetti della Simia a cinque voci. Ferrariæ, expensis et labore Johannis de Bulgat, 1540, in-4°. Dans ce recueil le nom est écrit *Jachet de Berchem*; peut-être est-il permis d'en conclure que le nom de famille était *Jachet*, ou plutôt *Jacquet*, que ce nom n'était pas le diminutif de Jacques, et que *Berchem* indiquait le lieu de naissance, comme le dit au reste Guichardin (*Giachetto di Berchem vicino di Anversa*).— 6° *Tertius liber Motectorum cum quatuor vocibus.* Impressum Lugduni per Jacobum Modernum de Pinguento, 1539, in-4°. — 7° *Secundus liber Motectorum cum quinque vocibus;* ibid., 1532, in-4°.— 8° *Tertius liber Motectorum ad quinque et sex vocis;* ibid., 1538, in-4°.— 9° *Quartus liber Motectorum ad quinque et sex vocis;* ibid., 1539, in-4°. — 10° *Quintus liber, etc.*, ibid.; 1543, in-4°. — 11° *Selectissimarum cantionum (quas vulgo Moteta vocant) Flores, trium vocum, ex optimis ac prestantissimis quibusque divinæ Musices authoribus excerptarum. Lovanii ex typograph. Petri Phalesii*, 1569, in-4° obl.

BERCK (Henri), compositeur, né à Brême vers 1805, a vécu quelque temps à Paris. Il prétendait être élève de Rossini, quoique ce maître n'en ait jamais eu aucun. En 1829 il fit représenter dans sa ville natale un opéra intitulé *Rémus et Romulus*, et dans l'année suivante il y donna *Baudouin, comte de Spolète*.

BÉRCKZAIMER (Wolfgang), compositeur allemand, vivait vers le milieu du seizième siècle, et a publié : *Sacrorum hymnorum modulationes quinque et sex vocibus*; Munich, 1564.

BERCY *Voyez* Brest.

BÉRENGER (Laurent-Pierre), littérateur, né à Riez (Basses-Alpes) le 28 novembre 1749, entra dans la congrégation de l'Oratoire, après avoir terminé ses études, et fut professeur au collége d'Orléans. Après la révolution il passa à Lyon, en qualité de professeur de l'école centrale, puis fut inspecteur de l'Académie universitaire de cette ville. Il mourut en 1822, à l'âge de soixante-treize ans. Auteur de *la Morale en action*, livre qui eut de la célébrité en France et fut souvent réimprimé, Bérenger fut membre de l'Académie des sciences, lettres et beaux-arts de Lyon. Dans une séance de cette société savante, il lut un mémoire sur la nécessité d'établir à Lyon une école spéciale de musique vocale et instrumentale, dans laquelle on enseignerait aussi la composition. Ce Mémoire se trouve parmi les manuscrits académiques de la Bibliothèque de Lyon, sous le numéro 1393 du Catalogue.

BERENS (Charles), directeur de musique à Hambourg dans la première moitié du dix-neuvième siècle, a publié des trios et des duos pour la flûte, des airs variés pour le violon, des sonates pour le piano, des pots-pourris pour divers instruments, et des contredanses pour l'orchestre et pour le piano. Toutes ces productions ont été imprimées à Hambourg.

BERENS (Henri), fils du précédent, pianiste, violoncelliste et compositeur, à Hambourg, s'est fait connaître par les compositions suivantes : 1° *Der musikalisch Europa* (l'Europe musicale), contenant douze fantaisies pour piano, op. 2; Hambourg, Schubarth et compagnie.— 2° deux rondos *idem*, op. 4; Hambourg, Bœhme. — 3° 1er Trio brillant pour piano, violon et violoncelle, op. 6; Hambourg, Schubarth et compagnie. — 4° Romances sans paroles, n° 1 et 2; ibid. — 5° Des polkas et des contredanses.

BERENS (Hermann), compositeur et directeur de musique à Stockholm, appartient à l'époque actuelle (milieu du dix-neuvième siècle); tout autre renseignement manque sur sa personne; son nom ne se trouve même dans aucun catalogue de musique, ni dans aucun journal relatif à cet art publié jusqu'à ce jour (1854). Je ne connais cet artiste que par une *Fantaisie pour orgue* (en *ut* mineur), œuvre vingt-cinquième, publiée à Erfürt, chez Körner; ouvrage dans lequel l'auteur, rompant avec les traditions de toutes les écoles d'organistes anciens et modernes, et avec le caractère grave de la musique d'orgue, applique à cet instrument le style dramatique de son temps. A ce point de vue son ouvrage ne manque pas de mérite : l'harmonie a de la distinction, et l'auteur fait voir, par les combinaisons des jeux en raison du caractère des phrases, qu'il connaît bien les effets de l'instrument; mais il faut espérer que cette nouvelle tentative de corruption de la musique d'église et de son caractère religieux n'aura pas de succès.

BERENT (Simon), jésuite, né en Prusse, en 1585, entra dans son ordre, en 1600, y enseigna la philosophie et la théologie, et devint ensuite confesseur du prince Alexandre de Pologne. Il est mort à Brunsberg, recteur du collége des jésuites, le 16 mai 1649. On a de sa composition : 1° *Litaniæ de nomine Jesu*, 1638, et *Litaniæ de B. Virg. Maria*, 1639.

BÉRÉSOVSKY (Maxime-Soznovitch), compositeur de musique religieuse, naquit à Glouchkoff, petite ville de l'Ukraine, en 1745, suivant la *Nouvelle Biographie générale de* MM. Didot. Cependant s'il est vrai qu'il entra dans la chapelle de l'Impératrice Élisabeth, à Saint-Pétersbourg, et que la beauté de sa voix y excita l'admiration générale, il n'a pu y être admis que dans son enfance et comme sopraniste; car, lorsque Élisabeth mourut, en 1761, Bérésovsky n'aurait eu que

seize ans. Cette considération et d'autres encore autorisent à croire qu'il vit le jour plus tôt qu'on ne le pense. Quoi qu'il en soit, il fit ses premières études musicales à l'Académie ecclésiastique de Kieff, puis il se rendit à Saint-Pétersbourg, et fut admis comme chanteur à la chapelle impériale. Ses heureuses dispositions, non-seulement pour le chant, mais pour la composition, déterminèrent Catherine II à l'envoyer en Italie, afin qu'il y perfectionnât ses connaissances dans l'art. Arrivé à Bologne, il obtint du P. Martini, l'un des plus savants maîtres de son temps (*voy.* Martini, Jean-Baptiste), l'autorisation d'y suivre ses leçons pour le contrepoint. Il passa neuf années dans cette ville, où il obtint le titre d'académicien philharmonique. De retour en Russie, avec un savoir solide dans l'art d'écrire en musique et dans celui du chant, il n'y vit point se réaliser ses espérances d'avenir, fut peu remarqué à la cour impériale, et n'obtint aucun emploi de quelque importance. Le chagrin qu'il en eut le conduisit au tombeau en 1778. Bérésovsky a fait quelques efforts pour l'amélioration du chant de l'Église gréco-russe; mais il rencontra beaucoup d'opposition dans ses réformes, parce qu'il y voulut porter ses habitudes de la musique italienne de son temps : or les traditions de cette musique étaient antipathiques au caractère libre et non mesuré du chant de l'Église russe, bien que ce caractère ait plus d'analogie avec la musique moderne et populaire que le plain-chant des églises catholiques. J'ai sous les yeux des morceaux de musique religieuse composés par Bérésovsky : leur harmonie est très-élégamment disposée, dans la manière des maîtres italiens, particulièrement de Durante; mais on n'y trouve pas l'indication du génie de la spécialité du genre qu'on remarque dans les compositions de Bortniansky, son contemporain et son successeur immédiat dans la réforme de la musique de l'Église russe.

BERETTARI (Ange), religieux de la congrégation de Saint-Jérôme, ou Hiéronymites, au couvent de Fiesole, vécut vers le milieu du dix-septième siècle. On a imprimé de sa composition plusieurs œuvres de musique d'église, au nombre desquels on remarque : *Compieta a 8 voci a capella e litanie a 8 voci, constromenti e ripieni*, op. 3; Venise, Fr. Magni, 1656, in-4°.

BERG (Adam), célèbre imprimeur de musique à Munich, dans le seizième siècle, commença à publier des œuvres musicales vers 1540, et fit paraître un grand nombre d'ouvrages importants pendant près de soixante ans, c'est-à-dire jusqu'en 1599. Son activité industrielle tint du prodige. Dans le nombre immense d'ouvrages sortis de ses presses, on remarque surtout la belle collection, en format grand in-folio, qui a pour titre général *Patrocinium musices* (Protection de la musique), parce que les dépenses de ces somptueuses éditions étaient faites par les ducs de Bavière. La collection qui porte ce titre se divise en deux séries qui forment ensemble dix volumes imprimés en grands caractères, pour l'usage des chœurs d'église, et dans lesquels les parties des différentes voix sont mises en regard. Chaque série est composée de cinq volumes : la première ne renferme que des œuvres de Roland de Lassus. Les titres de ces volumes sont : 1° *Patrocinium musices. Orlandi de Lasso illustriss. Ducis Bavariæ chori magistri cantionum, quas motetas vocant, opus novum. Prima pars. Illustriss. Princpis D. Alberti comitis Palatini Rheni, utriusque Bavariæ Ducis liberalitate in lucem editum. Monachii excudebat Adamus Berg*, M. D. LXXIII. — 2° *Patrocinium musices. Orlandi de Lasso, etc. Missæ aliquot quinque vocum. Secunda pars* (le reste comme ci-dessus); ibid. 1574. Ce recueil renferme cinq messes. — 3° *Patrocinium musices. Orlandi de Lasso, etc. Officia aliquot de præcipuis festis annis quinque vocum. Nunc primum in lucem editæ. Tertia pars* (le reste comme ci-dessus); ibid. 1574. — 4° *Patrocinium musices. Orlandi de Lasso, etc. Passio quinque vocum, idem lectiones Job, et lectiones matutinæ de Nativitate Christi, quatuor vocum, quarta pars*; ibid., 1575. — *Patrocinium musices. Orlandi de Lasso, etc. Magnificat aliquot quatuor, quinque, sex et octo vocum, quinta pars, etc.*; ibid. 1576. Après la mort du duc Albert, la publication fut interrompue et ne fut reprise qu'en 1589, sous le règne du duc Guillaume II. Ce sont les volumes publiés depuis cette époque qui forment la deuxième série; mais on trouve des exemplaires de la première dont le frontispice a été changé et qui ont pour nom de protecteur celui de Guillaume, bien qu'il ne régnât pas aux époques indiquées pour la publication. La seconde série se compose des volumes dont les titres sont : — 1° *Patrocinium musices. Missæ aliquot quinque vocum Orlandi de Lasso sereniss. ducis Bavariæ chori magistri. Monachii, excud. Adamus Berg*, 1589. Ces messes sont différentes de celles du volume de la première série et sont au nombre de six. — 2° *Patrocinium musices. Missarum solemniorum tum Sanctorum quam festorum officia labentis anni, in catholicæ Ecclesiæ usum harmonice contrapunctum ac suavissime concinnata, sicque antea in lucem edita. Sereniss. Reginæ*

Mogdelenæ chori Holæ ad Arnum magistro Francisco Sale authore primus tomus, ibid., 1589. — 3° *Patrocinium musices. Missæ cum breves tum qualuor vocum laudatissimæ concinnatæ. Authore Blasio Amon Tyrolensis soli oriundo*; ibid., 1591. — 4° *Patrocinium musices. Intonationes vespertinarum precum uno cum singulorum tonorum psalmodiis (quæ vulgo falsi bordoni dicuntur) quatuor vocum. Præterea hymni quinque vocum per totum annum. Authore Cæsare de Zachariis Cremonensi, primus tomus*; ibid., 1594. Le second volume, qui devait contenir le reste des hymnes jusqu'à l'Avent et les hymmes des saints pour toute l'année à 5 voix, avec quelques *Magnificat*, n'a point paru, que je sache.—5° *Patrocinium musices. In Natatem Domini Jesu-Christi Salvatoris nostri motetum* 5 *vocum*, *et missa, ad ejus imitationem composita. Authore Francisco Sale, musico Cæsareo*; ibid., 1598.

BERG (Jean da), imprimeur de musique, né à Gand au commencement du seizième siècle, se fixa à Nuremberg et établit une imprimerie en société avec Ulrich Neuber. Ses éditions d'œuvres musicales portent le nom de Montanus, parce que son nom flamand, *de Berg*, signifie *de la Montagne*. Il était mort vraisemblablement avant 1566, car, dans cette année, Neuber s'associa avec Gerlach (*voy.* ce nom).

BERG (....). Ce musicien n'est connu que par le catalogue de Preston (Londres, 1797), qui indique ses ouvrages. Il paraît avoir été Allemand de naissance, et organiste dans une des églises de Londres. Il a publié : — 1° Deux livres de duos de flûte. — 2° Dix fantaisies pour l'orgue, op. 2. — 3° Sonates pour le piano, op 3. — 4° *Idem*, op. 4. — 5° *Idem*, op. 5. — 6° *Idem*, op. 6. — 7° Duos pour deux cors, liv. 1 et 2; le premier livre a été publié en 1770. — 8° *Huit livres de chansons anglaises*. — 9° Caprices pour l'orgue, œuvre 8°.

BERG (Conrad-Mathias), professeur de piano, compositeur et écrivain sur la musique, naquit à Colmar (Haut-Rhin), le 27 avril 1785. Après avoir appris la musique et le violon dans sa ville natale, il passa les années 1804 et 1805 à Mannheim, où il reçut des leçons de Fraenzl pour cet instrument. Cependant, quoique son père l'eût destiné à être violoniste, Berg avait toujours préféré le piano. Résolu enfin à s'y adonner exclusivement, il se rendit à Paris et entra au Conservatoire où il passa les années 1806 et 1807. En 1808, il se fixa à Strasbourg, et s'y livra exclusivement à l'enseignement du piano. Il y passa le reste de ses jours, aimé et estimé, autant à cause de ses talents comme artiste et comme professeur, que pour son caractère honorable et bienveillant. Dans les années 1810, 1818, 1835 et 1851, il visita Paris et y fit de courts séjours. En 1817 il fit un voyage à Vienne et y fit la connaissance de Beethoven, de Hummel, de Czerny et de plusieurs autres artistes célèbres. En 1825, il alla à Darmstadt et s'y lia d'amitié avec Godefroid Weber et Rinck, qui restèrent en relation avec lui jusqu'à leur mort. Conrad Berg a cessé de vivre à Strasbourg, dans la nuit du 13 au 14 décembre 1852, un peu après minuit, à l'âge de soixante-sept ans et sept mois, après une longue maladie. C'est donc à tort que Gassner dit, dans son Lexique universel de musique, que Berg mourut en 1846.

Berg s'est fait connaître par des compositions pour le piano, parmi lesquelles on remarque : — 1° Premier concerto pour piano et orchestre; Paris, Schönenberger. — 2° Deuxième idem, œuvre 21me; Offenbach, André. — 3° 3me concerto pour piano et orchestre, op. 32; Strasbourg, Pitois et Frost. — 4° Grandes variations sur la marche d'*Aline*, avec orchestre; Augsbourg, Gombart. — 5° Rondeau favori pour piano et orchestre, œuvre 24; Offenbach, André. — 6° Sonates pour violon et piano, œuvres 9, 23 et 25; Paris, Pacini, Janet, Richault. — 7° Duo avec variations pour deux pianos, œuvre 12; Vienne, Hasslinger; — 8° Trois grands trios pour piano, violon et violoncelle, œuvre 11; ib., — 9° 2 trios, idem, op. 15; Paris, Janet. — 10° Deux trios idem, op. 16; Offenbach, André. — 11° Trois trios op. idem, op. 20; Bonn, Simrock. — 12° Trois quatuors pour deux violons, viole et basse, op. 26; Paris, Pacini. — 13° Quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle, op. 33; Vienne, Haslinger. — 14° Sonates pour piano seul, op. 5 et 30; Paris, Pacini, et Mayence, Schott; — 15° Des fantaisies et des rondeaux pour le même instrument. — 16° Des variations pour piano et violon, ou pour piano seul, et quelques autres compositions moins importantes. — 17° Exercices journaliers de mécanisme pour le piano, op 34; Paris, Richault. — 18° Divertissement à 4 mains pour piano. op. 27; ibid. — 19° *Die Nixe des Mummelsee* (La fée du Mummelsée (1)); ballade pour soprano; Augsbourg, Gombert. Berg a publié dans l'écrit périodique intitulé *Cæcilia* (t. v, p. 89 et suiv.), un projet de méthode rationnelle de musique appliquée au piano, sous ce titre : *Ideen zu einer rationellen Lehre der Methode der Musik*

(1) Lac de la Forêt-Noire, situé sur le haut d'une montagne, dans le grand-duché de Bade. Ses eaux sont bitumineuses et paraissent complètement noires.

mit Anwendung auf Clavierspiel. Après quelques considérations préliminaires sur la position respective de l'élève et du maître, il y traite des causes qui retardent, en général, les progrès de la mesure, de l'écartement des intervalles sur le clavier, du doigté, etc. Dans la seconde section de son travail, il examine la marche de l'enseignement en général, les procédés applicables à l'instruction particulière de chaque élève, la disposition des objets dans la leçon, les exercices de l'élève, etc. Ce petit ouvrage de Berg a été imprimé à part, et publié chez Schott, à Mayence, in-8°, en 1827, avec une préface de Godefroi Weber. Berg a développé ses idées sur ce sujet dans une *Méthode progressive pour le piano*, avec un *Manuel à l'usage des maîtres*, dont le manuscrit a été livré à l'éditeur Richault, à Paris, mais qui n'a point paru jusqu'au moment où cette notice est écrite. On a aussi du même artiste un écrit intitulé : *Aperçu historique sur l'état de la musique à Strasbourg pendant les 50 dernières années*; Strasbourg, 1840, in-8° de 86 pages.

BERGAMASCO (ARCHANGELO), contrapuntiste italien du 16e siècle, fut vraisemblablement ainsi nommé du lieu de sa naissance, Bergame. On ne connaît de ce maître que des madrigaux qui ont été insérés dans la collection intitulée : *Dolci affetti, madrigali a cinque voci di diversi eccellenti musici di Roma*; Rome et Venise, 1568. Ce titre fait voir que Bergamasco devait être employé comme chanteur ou comme compositeur dans quelque église de Rome.

BERGER (ANDRÉ), musicien aulique du prince de Würtemberg, naquit à Dolsen en Misnie vers 1580. On a de lui : *Harmoniæ sacræ 4, 5, 6, 7 et 8 vocibus concinendæ, etc.*; Augsbourg, 1606, in-4°. — 2° *Teutscht weltliche Trauer und Klage Lieder mit 4 Stimmen* (Chants mondains et lamentables à quatre voix); Augsbourg, 1609. — 3° *Threnodiæ amatoriæ, das ist newe Teutsche weltche trawerund klag Lieder nach art der weltlichen Villanellen mit 4 Stimmen*; Augsbourg, 1609, in-4°. Trois motets de cet auteur, à six et à huit voix, ont été insérés dans les *Florilegii musici portensis* de Bodenschatz.

BERGER (JEAN-GUILLAUME DE), professeur d'éloquence à Wittenberg, et conseiller aulique de l'électeur de Saxe Auguste II, roi de Pologne, naquit à Géra, et mourut le 28 avril 1751. On a de lui : 1° *Dissertationes academicæ varii argumenti, etc.*; Guelferbyti, 1720, in-4°. C'est un recueil de trente-deux discours, parmi lesquels le 22e contient l'éloge d'un musicien nommé Jean Ulich, *cantor* à Wittenberg; — 2° *Eloquentia publica*; Leipsick, 1750, in-4°, recueil de discours, dont quelques-uns contiennent des détails relatifs à l'histoire du chant de l'Église, et à la réforme que Luther y apporta. Le 17e est intitulé : *De Martini Lutheri merito evangelicam instaurationem haud postremo qua disciplina sacri cantus emendatur*; le 18e : *De Martini Lutheri cura musica hymnodia sacra* le 19e : *De Martini Lutheri hymnis ad propagationem religionis emendatæ utilibus*; le 20e : *De Martini Lutheri hymnis sacris ab iniqua censura vindicatis*. 3° *De Ludis olympiis programma, in Stromat. acad.*, p. 867. Les auteurs du Dictionnaire des Musiciens (Paris, 1810) ont été induits en erreur par E. L. Gerber, en plaçant l'époque de la mort de Berger en 1706.

BERGER (JEAN-ANTOINE), organiste de la cathédrale de Grenoble, né en 1719, mort en 1777, trouva, par ses méditations, le secret de produire sur l'épinette et le clavecin les effets du *crescendo*, au moyen d'une mécanique que l'on mettait en jeu par la pression du genou. En 1762 il vint à Paris pour soumettre sa découverte à l'Académie des siences, qui l'approuva et lui en donna des certificats; il la fit annoncer par souscription dans les journaux, mais comme on se bornait à l'admirer, il ne jugea pas à propos de la publier. Il paraît même en avoir détruit jusqu'aux moindres traces, car son fils ne trouva rien après sa mort qui eût rapport à cette invention. L'épinette verticale du père Mersenne lui avait suggéré l'idée d'ajouter un clavier à la harpe ordinaire; mais Frick, ouvrier allemand qui travaillait pour lui, lui enleva sa mécanique et ses plans. M. Dietz a reproduit de nos jours cette invention dans le *Clavi-harpe*; mais elle n'a point eu de succès.

BERGER (JOSEPH). *Voyez* MUNTZ-BERGER.

BERGER (LOUIS), pianiste et compositeur, est né à Berlin, le 18 avril 1777. Son père, architecte employé par le gouvernement prussien, ayant perdu son emploi, dut quitter Berlin, et se rendre dans la petite ville de Templin, où Berger passa son enfance. Plus tard il fut envoyé à Francfort-sur-l'Oder. Après avoir fait dans cette ville des études musicales, il alla à Berlin, où il apprit la théorie de la composition sous la direction de Gerrlich, dont les lumières devinrent bientôt insuffisantes, ses progrès ayant été rapides. En 1801, il se rendit à Dresde, il où espérait terminer ses études sous Naumann; mais il n'arriva près de cet artiste qu'au moment où il rendait le dernier soupir. Il exprima le chagrin que lui faisait éprouver cet événement inattendu dans une cantate funèbre dont le mérite fut vi-

vement senti par les artistes. Il avait alors le dessein d'obtenir une place de maître de chapelle ; mais son espoir ayant été déçu, il se retira à Berlin, où il vécut en donnant des leçons de piano. Clémenti l'entendit en 1804, époque de son voyage à Berlin, et, frappé de la beauté de ses compositions et du talent qu'il possédait comme pianiste, il l'engagea à l'accompagner en Russie avec Klengel, qui était aussi devenu l'élève du grand artiste. Berger accepta cette proposition avec reconnaissance, et partit pour Saint-Pétersbourg. Partout il se fit entendre sous le patronage de son illustre maître, et partout il excita l'admiration des connaisseurs. A Saint-Pétersbourg il se lia avec Field et Steibelt. Le jeu sage et pur du premier exerça sur son talent une influence heureuse, sous le rapport du mécanisme. Son séjour en Russie fut de six années. Dans cet intervalle, il se maria à une jeune fille qui était sa fiancée depuis l'enfance ; mais il eut le malheur de perdre et sa femme et l'enfant qu'elle lui avait donné, et sa disposition à la mélancolie et à l'humeur noire s'en augmenta. En 1812, il quitta Saint-Pétersbourg, où l'on dit que ses jours étaient menacés par des ennemis particuliers, et il se rendit à Stockholm, où il se lia d'amitié avec M[me] de Staël. Il s'y fit entendre avec succès ; mais l'humeur chagrine qui le tourmentait ne lui permit pas de s'y fixer : il ne tarda point à s'embarquer pour Londres où il retrouva son ancien maître, Clementi. Les concerts qu'il y donna le firent connaître avantageusement, et ses amis lui procurèrent des élèves dans les meilleures maisons. Berger demeura dans cette situation jusqu'en 1815, époque où il retourna à Berlin, après une absence de douze années. Depuis ce temps il s'était fixé dans cette ville, et s'y livrait sans relâche à l'enseignement. Une paralysie nerveuse du bras droit ne lui permit plus de se faire entendre en public. Il mourut à Berlin, le 16 février 1839.

Les connaisseurs considèrent depuis longtemps Berger comme un artiste d'un talent très-élevé, soit comme virtuose, soit comme compositeur. Son talent d'exécution était moins remarquable sous le rapport du brillant que sous celui de la pureté et de l'expression. Sa manière était large, grandiose et pleine d'inspiration. Ses élèves les plus remarquables sont Félix Mendelsohn et Wilhelm Taubert. On remarque dans ses compositions le caractère de grandeur et de large harmonie qui se produisait dans ses improvisations, lorsqu'il possédait toute la puissance de son exécution. Ses principaux ouvrages sont : 1° Une sonate pathétique en *ut* mineur pour piano, œuvre 1[er] ; Leipsick, Péters ; —2° D'autres sonates, œuvres 9, 10 et 18 ; Berlin. — 3° Une sonate pour piano à quatre mains, œuvre 15 ; Berlin, Lane. —4° Préludes et fugues, op. 5° ; Berlin, Schlesinger. — 5° Préludes *à la turque*, op. 8 ; ib. — 6° Douze études, op. 11 ; Hambourg, Christiani. — 7° Rondeau pastoral, ibid. — 8° *Toccate* en forme de rondeau ; Leipsick, Breithopf et Haertel. —9° Des airs russes et norvégiens variés. 10° Divers recueils de chants à plusieurs voix ; Berlin, Hambourg et Offenbach ; — 11° Huit recueils de chants à voix seule, avec accompagnement de piano, publiés à Offenbach. chez André. — 12° Trois marches militaires, op. 16, en harmonie, publiées en partition à Berlin, chez Lane. — 13° Trois marches d'infanterie, pour musique militaire ; ibid. Berger avait écrit l'opéra sérieux *Oreste* pour le théâtre de Berlin, mais il ne fut pas représenté. M. Louis Relistab a publié une notice biographique de cet artiste recommandable, ornée de son portrait, sous ce titre : *Ludwig Berger, ein Denkmal* ; Berlin, 1846, in-8° de 165 pages.

BERGER (Charles-Gottlieb), violoniste de concert qui a eu de la réputation en Allemagne dans la seconde moitié du 18[me] siècle, naquit à Olinarsdorf, près de Pirna, en 1736, et mourut à Leipsick, le 21 janvier 1812. Son talent consistait dans la grâce et l'expression : il était renommé surtout à cause de l'imagination qu'il déployait dans le prélude et l'improvisation. On ne cite de sa composition que six *caprices pour violon seul*, indiqués dans les anciens catalogues de Breitkopf.

BERGEREL (L.....). On a publié sous ce nom une brochure qui a pour titre : *Exposé des principes historiques de la musique, ouvrage adopté par la Société royale pour l'instruction élémentaire de Paris.* Paris, 1844, in-8°.

BERGERRE (Alexandre-Basile), né le 26 septembre 1803, à Seignelay (Yonne), s'est livré à l'étude de la musique dès ses premières années, d'abord sous la direction de son frère aîné, puis à Auxerre, chez un bon professeur nommé Féraglio. Plus tard il devint élève de Clavel, professeur adjoint de violon au Conservatoire de Paris, et reçut des leçons d'harmonie de Barbereau. Droling fut son maître de piano. A l'âge de vingt ans, M. Bergerre accepta la place de professeur de musique au pensionnat d'Aubigny (Cher) : il y resta pendant huit ans. En 1828, un ancien hautboïste de Paris, nommé Guy, devenu receveur de finances à Gien, le fit nommer professeur au collége de cette petite ville du département du Loiret. On n'y comptait pas alors quatre amateurs de musique : en peu d'années, Bergerre, homme intelligent et actif, passionné

pour son art, en communiqua le goût de proche en proche, et moins de vingt ans plus tard, des sociétés de musique s'y étaient formées sous sa direction, des écoles élémentaires de cet art avaient été fondées, et plus de deux cents personnes cultivaient avec succès le chant, le piano et la musique d'ensemble. On a de cet artiste estimable des romances avec piano publiées à Paris chez Janet et chez Maresoot; des airs variés pour violon avec quatuor ou piano, ibid.; d'autres airs variés pour violon seul, des recueils de danses pour deux violons, etc.; mais c'est surtout comme auteur didactique qu'il s'est rendu recommandable. Il a publié : 1° *Exposé raisonné de principes de musique;* Paris, Frey, 1835, in-8°, et Janet, 1837, un vol. in-8°. Le même ouvrage, entièrement refondu et fort augmenté, a été réimprimé chez Périsse frères, à Paris, 1844, 1 vol. in-8°. — 2° *Nouvelle classification des demi-tons, ou véritables qualifications de ces intervalles ;* Paris, 1833, in-8° de quarante-six pages. — 3° *Méthode de violon adoptée par le Conservatoire de Paris;* Paris, Janet, 1837, 1 vol. in-4°. — 4° *Rudiment du violon, ou l'art d'apprendre à lire pour cet instrument;* Paris, Richault, 1846, 1 vol. gr. in-4° de cent soixante-quatre pages. M. Bergerre avait, en 1846, environ cent œuvres en manuscrit de fanfares et pas-redoublés pour musique militaire, ouvertures pour orchestre, quatuors pour instruments à cordes, pièces d'orgue, chœurs avec orchestre, trois airs variés pour violon avec orchestre, fantaisies, etc.

BERGGREEN (P. C.), compositeur et littérateur danois, a fait représenter à Copenhague, en 1832, un opéra comique en trois actes intitulé *le Portrait et le Buste* (en danois), dont il avait écrit la musique. Cet ouvrage ne réussit pas. Au commencement de 1836, M. Berggreen fit paraître un journal concernant la musique, en langue danoise; mais le nombre des abonnés ne fut pas suffisant pour couvrir les dépenses de cette publication, qui n'eut qu'une année d'existence.

BERGIER (Nicolas), naquit à Reims, le 1er mars 1567, selon la *Biographie universelle,* et en 1557 suivant Bayle, Moréri et Nicéron. Il fit ses études à l'université de cette ville, et fut ensuite précepteur des enfants du comte de Saint-Souplet, grand-bailli de Vermandois. Ayant été reçu avocat, il fut nommé professeur de droit, puis syndic de sa ville natale; cette dernière charge l'ayant obligé à faire quelques voyages à Paris, pour les intérêts de ses concitoyens, il s'y lia d'amitié avec Dupuy, Peiresc, le père Mersenne et le président de Bellièvre. Il mourut à Grignon, maison de campagne de cet illustre magistrat, le 18 août 1623. Le nom de Bergier est connu principalement par son *Histoire des grands chemins de l'empire romain*. Le père Mersenne cite de lui (Commentar. in Genes. c. 4, v. 21), une dissertation intitulée *de Modis musicis, de vocis humanæ atque soni præstantia*, qui n'a point été imprimée. On trouve parmi les manuscrits de la Bibliothèque impériale de Paris, sous le n° 7489, petit in-fol. (ancien fonds), un ouvrage de ce savant, sous ce titre : *La musique spéculative*. Cet ouvrage traite particulièrement du rhythme, dans ses rapports avec la poésie : il n'est pas sans intérêt.

BERGMANN (Henri-Chrétien), amateur guitariste, vivait au commencement du dix-neuvième siècle, dans un village de la Saxe. Il est auteur d'une petite méthode de guitare intitulée: *Kurze Anweisung zum Guitarenspiele*; Halle, Hændel, 1802, in-4° obl. de soixante pages.

BERGOBZOOMER (Catherine), née *Leidner*, à Vienne, en 1753, était, en 1770, au service de l'impératrice Marie-Thérèse, sous le nom de *Schindler*, et chantait comme *prima donna* dans l'opéra seria et buffa. Elle avait pris le nom de *Schindler* de son beau-frère, directeur de l'École de peinture, qui l'avait élevée et placée au théâtre de la cour. En 1777, elle se maria, et prit le nom sous lequel elle figure ici. Engagée au théâtre italien de Brunswick, elle y chanta depuis 1780 jusqu'en 1783, époque où elle passa au théâtre National de Prague, que le comte de Nostiz venait d'établir. Elle y est morte au mois de juin 1788, âgée seulement de trente-cinq ans. Cette cantatrice a joui d'une grande réputation.

BERGONZI (Charles), né à Crémone, fut le plus distingué des élèves d'Antoine Stradivari, dont il imita exactement les formes et les proportions. Il travailla depuis 1716 jusqu'en 1755. Ses violons et ses violes sont estimés; mais Bergonzi se distingua surtout dans la construction des violoncelles. Il en existait un daté de 1746 dans la collection Salabue, à Milan, au commencement de ce siècle. Cet instrument était considéré comme un des meilleurs de son espèce.

Charles Bergonzi eut un fils nommé Michel-Angelo, lequel fut père d'un autre Charles et de Nicolas, de qui il existait une viole datée de 1781 dans la collection Salabue. Ces trois luthiers ne s'élevèrent point au-dessus du médiocre. Leurs instruments ne sont recherchés que par les curieux qui veulent former une collection complète des échantillons de la lutherie crémonaise.

BERGONZI (Benoit), de la même famille

que le précédent, naquit à Crémone en 1790, fut un corniste distingué et se fit connaître comme compositeur par un opéra intitulé *Malek Adel*, qui fut représenté à Crémone en 1835. Il a publié pour son instrument : 1° Thème varié d'*Eduardo e Cristina*, avec accompagnement de piano ; Milan, Ricordi. — 2° Thème varié de *Cenerentola*; idem, ibid. — 3° Thème varié (*O cara memoria*) ; idem, ibid. — 4° Thème varié de *la Donna del Lago*; idem, ibid. — 5° Thème varié d'*Elisabeth*; idem, ibid. — Thème varié de l'*Italiana in Algeri*; idem, ibid. — 7° Thème varié et polonaise; idem, ibid. L'Institut des sciences et arts de Milan a décerné à Bergonzi une médaille d'argent, le 7 octobre 1824, pour un cor à clefs de son invention, qu'il avait soumis à l'examen de cette société savante. Il mourut à Crémone, au mois d'octobre 1840, à l'âge de cinquante ans.

BERGROT (Olaus), savant suédois, né à Helsinge, vers la fin du dix-septième siècle, fut aussi bon luthiste et professeur de musique à Upsal, vers 1717. Il a fait imprimer une dissertation intitulée : *Exercitium academicum instrumenta musica leviter delineans, quod consentiente ampliss. Facult. Philos. in Reg. Acad. Upsaliensi, sub præsidio ampliss. et celeberr. viri Mag. Johannis Vallerii, Math. Prof. Reg. et Ordin. pro honoribus philosophicis publico bonorum examini modeste submittit S. R. M. alumnus Olavus O. Bergrot, Helsingus, in Aud. Gust. Maj. ad d. 7 die anni* 1717; Upsal, 1717, trente-quatre pages in-12. J'ignore quelle est la nature de cet ouvrage.

BERGSON (Michel), compositeur et pianiste, est né à Varsovie, au mois de mai 1820, de parents qui étaient dans le commerce. Il a fait ses études musicales à Dessau, dans le duché d'Anhalt, sous la direction de Frédéric Schneider. En 1842, il se rendit en Italie, où il publia ses premiers ouvrages pour son instrument et se fit connaître comme virtuose. Vers la fin de 1846 il écrivit pour le théâtre de la Pergola, à Florence, un grand opéra intitulé *Luisa di Montfort*, qui fut représenté dans cette ville, puis à Livourne, en 1847. Ce même ouvrage, traduit en allemand par Baermann, a été représenté à Hambourg, en 1849. De retour en Allemagne, M. Bergson a vécu quelque temps à Berlin, puis à Leipsick. Depuis plusieurs années il s'est fixé à Paris. On connaît de lui environ cinquante œuvres de piano et de chant, parmi lesquels on compte un grand trio pour piano, violon et violoncelle, un grand duo dramatique pour piano et violoncelle, dédié au prince royal de Suède, trois duos pour piano et violon, pour piano et clarinette (avec Iwan Muller), des fantaisies, des mazourkes, des pièces de salon, des *Lieder* allemands, des ballades, et des solféges à trois et à quatre voix.

BERGT (Chrétien-Dieudonné-Auguste), organiste de l'église Saint-Pierre, à Bautzen, né à Oederan, près de Freyberg, le 17 juin 1771, fit de si rapides progrès dans ses études, et particulièrement dans les langues anciennes, que son père conçut le projet de le faire entrer dans l'état ecclésiastique, et qu'il le mit fort jeune encore dans l'école de la Croix (*Kreutz-Schule*), à Dresde. Après y avoir achevé ses humanités, il alla à Leipsick, en 1790, pour y étudier la théologie, suivant le désir de ses parents. Jusque-là, la musique n'avait été pour lui qu'un délassement; il jouait du piano et un peu de violon, mais seulement comme peut le faire un amateur qui ne donne que peu de temps à l'étude de l'art. Cependant ses connaissances dans la théologie commençaient à être assez étendues pour qu'il eût le temps d'assister à des concerts publics qui développèrent son goût pour la musique. Son penchant pour cet art devint si vif, qu'il résolut d'abandonner la théologie pour s'y livrer sans réserve. L'orgue était l'instrument qu'il préférait; il en étudia le mécanisme avec persévérance et se procura des livres de théorie pour apprendre les règles de l'harmonie et de la composition. Malheureusement il avait perdu beaucoup de temps ; l'âge de la facilité était passé, et ce ne fut pas sans peine qu'il parvint à produire ses premiers ouvrages. Ce fut en 1801, c'est-à-dire à l'âge de vingt-neuf ans, qu'il fit paraître quelques chansons allemandes, trois sonates pour le piano, et un petit intermède intitulé *List gegen List* (Ruse contre ruse), qui fut publié en partition de piano chez Breitkopf et Haertel. Comme organiste, il s'était fait remarquer en jouant avec un talent distingué sur plusieurs orgues de Leipsick ; sa réputation ne tarda pas à s'étendre, et l'orgue de l'église principale de Bautzen lui fut confié en 1802. Peu de temps après, il obtint les places de professeur du séminaire et de directeur de la société de chant. Depuis lors il a eu de grands succès dans l'enseignement, ayant formé beaucoup d'élèves distingués. Les ouvrages que l'on connaît de lui sont : Pour l'église : 1° L'oratorio de la *Passion*, en trois parties (texte d'Anger); cet ouvrage a été publié sous le titre de *Christus durch Leiden verherrlicht*, en partition, chez Hofmeister, à Leipsick. Il est écrit pour quatre voix principales, chœur et orchestre. C'est l'œuvre 10me de l'auteur. — 2° Hymne : *So weit der Sonne strahlen*, à quatre voix et orchestre, op. 17, ibid. — 3° Hymne de Pâques : *Christus ist erstan-*

den, à quatre voix et orchestre, œuvre 18, ibid.; — 4° *Te Deum*, à quatre voix et orchestre, en latin et en allemand, op. 19, ibid.; — 5° Collection de chants religieux pour soprano, alto, ténor et basse, sans accompagnement, première suite; ibid. — 6° L'ancienne mélodie du cantique : *Herr Gott dich loben wir*, avec un autre texte, arrangée pour quatre voix, quatre trombones, trompettes, timbales et orgue; partition, ib. La plupart de ces compositions ont été exécutées dans les églises d'Allemagne, et y ont produit beaucoup d'effet. POUR LE THÉATRE : — 7° *Laura et Fernando*, opéra en trois actes. — 8° *Die Wunderkur* (La Cure merveilleuse), en trois actes. — 9° *List gegen List* (Ruse contre ruse), intermède en un acte. — 10° *Erwin et Elmire* (de Gœthe), opérette en un acte. — 11° *Das Stændchen* (la Sérénade), intermède. — 12° *La Fête anniversaire de la naissance du poëte*, vaudeville avec des airs nouveaux. — 13° *Mitgefühl* (la Sympathie), vaudeville avec des airs nouveaux. — POUR L'ORCHESTRE : 14° Symphonie, œuvre 12; Leipsick Hofmeister. — 15° Symphonie concertante pour clarinette et basson, œuvre 6me; — POUR LA CHAMBRE : 16° Trois sonates pour piano, violon et violoncelle, œuvre 1re; Leipsick, Br. et Haertel. — 17° Six danses allemandes pour le piano, op. 11; Leipsick, Hofmeister; — 18° Variations sur *God save the King*, pour le piano; Leipsick, Peters. — 19° Deux recueils de chansons allemandes pour plusieurs voix, avec accompagnement de piano, œuvres 7 et 15, ibid.; — 20° Air pour voix de soprano, avec chœur et accompagnement de piano; Leipsick, Hofmeister. — 21° Cantate de noces pour quatre voix, avec accompagnement de piano, op. 20. — 22° Huit suites de trios pour soprano, ténor et basse, avec accompagnement de piano; Leipsick, Peters. — 23° *Le Congé*, chanson à voix seule, avec accompagnement de piano. Ce morceau, qui a obtenu un succès populaire, a été publié dans toutes les grandes villes de l'Allemagne. Les derniers ouvrages de Bergt sont un petit écrit qui a pour titre : *Etwas zum Choral und dessen Zubehör* (Quelques mots sur le chant choral et sur ce qui s'y rattache), pour l'usage des séminaires; Leipsick, Kummer, in-8°, 1832, et un autre écrit intitulé : *Briefwechsel eines alten und jungen Schulmeisters über allerhand Musikalisches* (Correspondance de deux maîtres d'écoles, l'un vieux, et l'autre jeune, concernant toutes les choses musicales); Zittau et Leipsick, 1838, in-fol. obl. L'ouvrage a été publié après la mort de Bergt par C. G. Héring (voy. ce nom), qui y a ajouté la biographie de l'auteur, et le catalogue de ses œuvres. Ces lettres ont pour objet principal l'art de l'instrumentation, particulièrement pour les petits orchestres. Bergt mourut à Bautzen le 10 février 1837, à l'âge de soixante-cinq ans. C. Geissler a publié la collection de ses pièces d'orgne, à Leipsick, chez Peters.

BERINGER (MATERNE), *cantor* à Weissembourg en Nortgaw, au commencement du dix-septième siècle, a publié un Traité élémentaire de l'art du chant, sous ce titre : *Musica, das ist die Singkunst der lieben Jugend, zum Besten in Frag und Antwort verfasst*; Nuremberg, 1605, in-8°. Une deuxième édition améliorée de cet ouvrage a paru dans la même ville, en 1610, deux parties in-4°.

BÉRIOT (CHARLES-AUGUSTE DE), violoniste célèbre, issu d'une famille ancienne et considérée, est né à Louvain le 20 février 1802. Orphelin dès l'âge de neuf ans, il trouva dans M. Tiby, professeur de musique en cette ville, un tuteur, un second père et un maître qui s'occupa avec zèle de développer ses heureuses dispositions pour la musique. Déjà il était parvenu à un certain degré d'habileté sur le violon et ses progrès avaient été si rapides, qu'il put se faire entendre dans le concerto de Viotti en *la* mineur (lettre H), avant d'avoir atteint sa neuvième année, et qu'il y excita l'admiration de ses compatriotes. La nature a donné à De Bériot le sentiment d'une exquise justesse d'intonation qui s'est unie, dans son jeu, à un goût naturel plein d'élégance Doué d'ailleurs d'un esprit méditatif, et n'ayant aucun modèle qu'il pût imiter dans ce qui l'entourait, il cherchait en lui-même le principe du beau, dont il ne pouvait avoir de notions que par l'action spontanée de son individualité. C'est peut-être ici le lieu d'examiner ce qui a pu donner lieu au bruit qui s'était répandu, qu'il avait été l'élève de Jacotot. Ce fait, accrédité par l'auteur de *l'Enseignement universel*, et par les déclarations de De Bériot lui-même, exige quelques explications. L'attention générale des habitants de la Belgique était fixée, depuis plusieurs années, sur les résultats qui paraissaient avoir été obtenus par la méthode de Jacotot; les progrès en toute chose tenaient, disait-on, du prodige. De Bériot voulut savoir quels avantages il pourrait retirer pour lui-même des procédés de cette méthode; il eut des entretiens avec son inventeur, et n'en apprit guère que deux choses, à savoir, que la persévérance triomphe de tous les obstacles, et qu'en général on ne veut pas sincèrement tout ce qu'on peut. Le jeune artiste comprit ce qu'il y avait de vrai dans ces propositions, et son intelligence sut les mettre à profit. Voilà comment De Bériot fut l'élève de

Jacotot; il ne pouvait pas l'être autrement, car il n'est pas certain que celui-ci fût capable de juger si le violoniste jouait juste ou faux. Quoi qu'il en soit, une heureuse organisation morale et physique, une éducation bien commencée, et le travail le mieux réglé, ne tardèrent point à conduire De Bériot jusqu'à la possession d'un talent très-remarquable, auquel il ne manquait plus que le contact de beaux talents d'autres genres, pour acquérir du fini, se coordonner dans toutes ses parties, et prendre un caractère original.

De Bériot avait dix-neuf ans lorsqu'il quitta sa ville natale pour se rendre à Paris; il y arriva vers le commencement de l'année 1821, et son premier soin fut de jouer devant Viotti, alors directeur de l'Opéra. Après l'avoir écouté avec attention, ce célèbre artiste lui dit : « Vous « avez un beau style; attachez-vous à le per« fectionner; entendez tous les hommes de talent; « profitez de tout, et n'imitez rien. » Cet avis semblait impliquer celui de ne point avoir de maître; cependant De Bériot crut devoir prendre des leçons de Baillot et il entra au Conservatoire dans ce dessein; mais il ne tarda pas à s'apercevoir que déjà son talent avait un caractère propre qu'il serait difficile de modifier sans que son originalité en souffrît. Il ne resta donc que peu de mois dans les classes du Conservatoire, rentra sous sa direction personnelle, et bientôt il se fit entendre avec un succès brillant dans quelques concerts. Ses premiers airs variés, compositions pleines de grâce et de nouveauté, parurent et augmentèrent sa réputation naissante. Sa manière de les exécuter y ajoutait un charme inexprimable. Tous ceux qu'il a publiés ont été longtemps le répertoire habituel d'un grand nombre de violonistes.

Après avoir brillé à Paris, De Bériot partit pour l'Angleterre où il ne fut pas moins bien accueilli, surtout dans les voyages subséquents qu'il y fit. A Londres et dans quelques autres villes de la Grande-Bretagne, il donna des concerts où son beau talent se fit applaudir avec transport. Engagé à diverses reprises, pour le concert philharmonique, il le fut aussi pour quelques-unes des fêtes musicales qui se donnent annuellement dans les principales villes de l'Angleterre. De retour dans sa patrie, riche d'une renommée déjà brillante, il y fut présenté au roi Guillaume 1er, qui, bien qu'il aimât peu la musique, comprit la nécessité d'assurer l'indépendance d'un jeune artiste qui promettait d'honorer son pays, et lui accorda une pension de 2,000 florins, avec le titre de *premier violon solo* de sa musique particulière. La révolution de 1830 priva De Bériot de ces avantages.

Depuis que le talent de cet artiste a commencé à se faire connaître, il s'est développé par degrés; parvenu à sa maturité, ce talent offrait la réunion des qualités les plus précieuses, à savoir, le plus beau son, une justesse invariable dans laquelle il n'a eu de rival que Lafont, un goût d'une rare élégance, un style personnel, enfin, le charme, dans lequel il n'a été surpassé, peut-être même égalé, par aucun autre. La critique, qui ne perd jamais ses droits, a reproché autrefois à De Bériot de joindre un peu de froideur à sa pureté; cette critique lui a été utile, car la chaleur et la vigueur d'archet ne devinrent pas moins remarquables dans son jeu que la justesse et le goût. On se plaignait aussi que, bornant l'essor de son talent à composer et à jouer des airs variés, il se renfermât dans un cadre trop petit : il s'est encore justifié de ce reproche en composant des concertos qu'il a fait entendre dans plusieurs concerts, et dans lesquels il a déployé des proportions plus grandes de conception et d'exécution. Ayant été nommé professeur de violon au Conservatoire de Bruxelles, en 1843, il a écrit ses derniers concertos pour ses élèves, et a jeté dans tous des idées charmantes et des traits aussi remarquables par leur élégance que par leur brillant. On a dit que cette musique, si favorable au talent de ceux qui l'exécutent, est beaucoup moins difficile qu'elle ne le paraît : je ne sais si cette observation doit être considérée comme une critique, et si ce n'est pas plutôt un éloge. Devenu l'ami de la célèbre Mme Malibran, De Bériot a voyagé avec elle en Italie, en Angleterre et dans la Belgique. En 1835, il devint son époux. Les fréquentes occasions qu'il eut d'entendre cette femme inspirée paraissent avoir exercé la plus heureuse influence sur son talent. A Naples, où il s'est fait entendre dans un concert donné au théâtre Saint-Charles, il a obtenu un succès d'enthousiasme fort rare chez les Italiens, car cette nation, passionnée pour le chant, n'accordait alors que peu d'attention aux instruments.

Fixé à Bruxelles après la mort de Mme Malibran-De-Bériot, il ne se fit point entendre pendant plusieurs années; mais, en 1840, il fit un voyage en Allemagne et s'arrêta quelque temps à Vienne où il donna des concerts. Des altérations de sa santé, qui se sont reproduites à diverses époques, finirent par lui faire prendre la résolution de ne plus jouer en public, quoique son talent eût conservé toutes ses qualités. Il ne se faisait plus entendre qu'à ses élèves et à quelques amis privilégiés qui admiraient toujours l'ampleur et le charme de son jeu. Malheureusement des atteintes plus graves survenues à sa constitution, dans un âge qui n'est pas celui des

infirmités, l'ont obligé à donner sa démission de ses fonctions de professeur, en 1852. Une paralysie du nerf optique l'a privé de la vue tout à coup, et l'espoir qu'il avait d'abord de sa guérison nes'est pas réalisé. Les ouvrages principaux de De Bériot sont : I. CONCERTOS. 1er *concerto* (en *ré*) avec orchestre, op. 28; Paris, Brandus.— 2me idem (en *si*), op. 32; ibid.— 3me idem (en *mi*), op. 44 ; ibid.— 4me idem (en *ré* mineur), op. 46; ibid. — 5me *idem* (en *ré*), op. 55 ; ibid. — 6me idem(en *la*), op. 70; ibid.— 7me idem (en *sol*), op. 75; ibid. II. AIRS VARIÉS : 1er air varié (en *ré* mineur), avec quatuor ou piano, op. 1 ; ibid. — 2me idem (en *ré* majeur), avec quatuor ou piano, op. 2 ; ibid. — 3me idem (en *mi*), avec orchestre ou piano, op. 3, ibid.— 4me idem (air montagnard, en *si* bémol), avec orchestre ou piano, op. 5. — 5me idem (en *mi*), avec orchestre ou piano, op. 7 ; ibid. — 6me idem (en *la*), op. 12 ; ibid. — 7me idem (en *mi*); op. 15; ibid. — 8me idem (en *ré*), op. 42; ibid. — 9me idem (en *ré*) op. 52; ibid. — 10me idem (*Souvenir d'amitié*, en *ré*), op. 69; ibid. — 11me idem (en *la*) op. 76; ibid. III. ÉTUDES : 1° Dix études ou caprices, pour violon seul, op. 9; ibid. — 2° Six études brillantes, avec acc. de piano, op. 27, ibid. — 3° Trois études caractéristiques idem, op 37 ; ibid. — 4° Trois grandes études pour deux violons, op. 43; ibid. — 5° *Premier Guide des violonistes*, vingt études élémentaires en 2 suites, op. 75; ibid. —6° Le *Trémolo*, caprice, avec orchestre ou piano, op. 30 ; ibid. — IV. SONATES ET DUOS : 1° Trois duos concertants pour 2 violons, op. 67; ibid.—2° Première sonate concertante pour piano et violon, op. 67 ; ibid. — 3° Fantaisie sur le *Siége de Corinthe* pour piano et violon, avec Labarre, op. 6; ibid. — 4° idem sur des motifs de *Moïse*, avec Labarre, op. 8; ibid.— 5° Souvenir de *la Muette de Portici*, idem, avec Labarre, op. 10; ibid. — 6° Fantaisie sur les motifs du *Comte Ory*, idem, avec Osborne, op. 13; ibid. Op. 11, ibid. —7° Variations brillantes (en *ré*), idem, avec Osborne, op. 13; ibid.— 8° Grandes variations sur un thème original (en *la* mineur), avec Osborne, op. 14; ibid. — 9° Fantaisie sur des motifs de *Guillaume Tell*, avec Osborne, op. 16 ; ibid. — 10° Variations sur la tyrolienne de la *Fiancée*, avec H. Herz, op. 17 ; ibid.— 11° Avec Bénédict, duo brillant sur *la Sonnambula*, op. 18; ibid. —12° Duo brillant (en *mi* bémol), op. 19 ; ibid. — 13° Fantaisie sur la *Norma*, op. 28; ibid.—14° *Le Fruit de l'étude*, six duos faciles, op. 35; ibid. — 15° *Le Progrès*, six duos, op. 41 ; ibid.—16° Avec Thalberg, grand duo sur *Semiramide*, op. 47 ; ibid.—17° Grand duo sur les *Huguenots*, op. 82 ; ibid. — 18° avec Osborne, Fantaisie brillante sur *le Préaux Clercs*, op. 20; ibid.—19° Duo brillant sur *I Puritani*, op. 22 ; ibid. — 20° Nocturnes sur les *Soirées* de Rossini, op. 33 ; ibid. —21° Duo sur les motifs de *l'Ambassadrice*, op. 24 ; ibid.— 22° Duo sur un thème original (en *si* bémol), op. 25; ibid. — 23° Duo sur le *Domino noir*, op. 31; ibid.—24° *Souvenirs d'Auber*, grand duo, op. 39 ; ibid.— 25° Deuxième fantaisie sur *Guillaume Tell*, op. 53; ibid.—26° grand duo sur le *Barbier de Séville*, op. 56; ibid.—27° Valses, op. 59 ; ibid. —28° Grand duo sur la *Gazza ladra*, op. 60 ; ibid.—29° Duo brillant sur la *Favorite*, op. 68; ibid.—30° Duo brillant sur *le Pirate*, op. 72; ibid.—31° Duo sur *Giralda*, op. 74 ; ibid. —32° Duo brillant sur l'*Enfant prodigue*, op. 77 ; ibid. — 33° Grand duo brillant sur la *Reine de Chypre*, op. 79; ibid. — 34° Grand duo sur des airs hongrois et styriens, op. 81 ; ibid. —35° avec *Wolff*, duo brillant sur *Zanetta*, op. 33 ; ibid.— 36° Grand duo sur *les Diamants de la couronne*, op. 38 ; ibid.—37° Six morceaux de salon sur des thèmes originaux, op 45 ; ibid.—38° *Souvenirs de Boulogne*, deux duos, op. 48 ; ibid.—39° *Les Intimes*, deux duos, op. 49 ; ibid.— 40° *La Soirée*, deux duos, op. 50 ; ibid. — 41° Duo concertant sur *la Part du Diable*, op. 51 ; ibid. — 42° Duo brillant sur *le Sirène*, op. 54 ; ibid. — 43° Grand duo sur *la Muette de Portici*, op. 61 ; ibid. — 44° Duo brillant sur *le Val d'Andorre*, op. 62 ; ibid.—45° Grand duo brillant sur *la Donna del Lago*, op. 63 ; ibid.—46° Duo brillant sur *Haydée*, op. 64 ; ibid.— 47° Duo brillant sur *le Prophète*, op. 65; ibid.—48° Grand duo sur la *Cenerentola*, op. 66 ; ibid.—49° Grand duo sur *Robert le Diable*, ibid.—IV. TRIOS : 1° Trios pour piano, violon et violoncelle sur *Robin des Bois*, op. 4 ; ibid.— 2° Premier trio pour piano, violon et violoncelle, op. 58 ; ibid.—4° 2me trio idem, op. 71 ; ibid. Le dernier ouvrage de De Bériot, et le plus important parmi les productions de son âge mûr, est sa *Méthode de violon en trois parties*; Paris, chez l'auteur, sans date (1858), un volume grand in-4°. La première partie renferme les éléments et traite des positions ; la deuxième contient la théorie de l'archet et ses diverses applications : on y trouve aussi une instruction sur les sons harmoniques. La dernière traite du style. Toutes les parties de cet ouvrage renferment une ample collection d'études pour la mise en pratique de tous les préceptes.

BERLIN (JEAN-DANIEL), organiste distingué de la cathédrale de Drontheim, en Norwége, naquit à Memel, en Prusse, en 1710. Après avoir acquis, sous la direction de son père, une grande habileté dans son art, il alla s'établir à

Copenhague, en 1730, et y demeura jusqu'en 1737, où il fut appelé à Drontheim comme organiste, charge qu'il occupa jusqu'à sa mort, arrivée en 1775. On a de lui des éléments de musique en danois; sous ce titre : *Musikaliske elementer, eller anleiding til Forstand paa de Færste finge i Musiken*; Drontheim, 1742, in-4°. Une traduction allemande, intitulée : *Anfängsgrund der Musik zum Gebrauch der Anfänger*, a paru en 1744. Berlin a aussi publié une instruction sur la tonométrie, sous ce titre : *Anleitung zur Tonometrie, oder wie man durch Hülfe der logarithmischen Progressionsrechnung die sogenannte gleichschwebende musikalische Temperatur leicht und bald ausrechnen kann; nebst einem Unterrichte von dem* 1752 *erfundenen und eingerichteten Monochordum*; Copenhague et Leipsick, 1707, in-8°, de 48 pages. Ses compositions consistent en un œuvre de sonates pour le clavecin, Augsbourg, 1751, et une sonate pour le même instrument, restée inédite.

BERLIN, ou **BERLYN** (Antoine), compositeur à Amsterdam, et chef d'orchestre du théâtre de cette ville, né en Hollande d'une famille israélite, vers 1815, a fait preuve d'une grande fécondité dans ses travaux; car ayant à peine atteint l'âge de quarante ans au moment où cette notice est écrite (1854), il a déjà produit plus de *deux cents œuvres*, parmi lesquels on remarque des opéras, des oratorios, des symphonies, cantates, ouvertures, psaumes, quatuors pour deux violons, alto et basse, musique instrumentale de tout genre, mélodies à 4 voix et à voix seule avec piano, etc. Ses opéras représentés au théâtre national d'Amsterdam sont : 1° *Der Schatzgräber* (l'Ingénieur), joué à Amsterdam en 1841; 2° *la Déroute de Culloden*, en 3 actes, en 1846; 3° *Die Bergknappen* (les Mineurs), en 3 actes; 4o *Runal*, ou l'Esprit du feu, opéra féerique, représenté en 1844. Son oratoire *Moïse sur le Nébo* a été exécutée à Magdebourg en 1844. Dans la même année Berlin vint à Bruxelles, et présenta au Conservatoire de musique une ouverture triomphale qui fut exécutée par l'orchestre de cette institution dans un de ses concerts. En 1846, il se rendit à Paris et y fit entendre aussi diverses compositions. Postérieurement (1848) on a exécuté de sa composition à Amsterdam sa grande symphonie-cantate intitulée : *Die Matrosen am Ufer* (les Matelots au rivage), imitation du genre imaginé par Félicien David. L'ouverture triomphale de Berlin a été gravée à grand orchestre, comme œuvre 66. On connaît aussi de lui un grand quatuor pour deux violons, alto et basse, op. 39; Amsterdam, Steup. Cet artiste est chevalier de l'ordre de la Couronne de chêne, membre de la société de Sainte-Cécile de Rome, et a reçu de l'Empereur d'Autriche, du roi de Suède, et de plusieurs autres princes, de grandes médailles d'or pour des dédicaces qu'il leur a faites de ses ouvrages.

BERLIOZ (Hector), compositeur, est né à la Côte-Saint-André (Isère), le 11 décembre 1803. Fils d'un médecin de quelque réputation, Berlioz fut envoyé à Paris, après avoir achevé ses études de collége, pour y suivre les cours de l'école de médecine. Il savait alors peu de chose de la musique, mais il avait un goût passionné pour cet art. Plusieurs fois il avait supplié ses parents de permettre qu'il se livrât exclusivement à sa culture : mais ce fut toujours en vain. Au sein de la ville qu'on appelle encore *la capitale des arts*, et qui est digne de ce titre à certains égards, il était difficile que la passion de Berlioz ne s'accrût pas au lieu de s'éteindre. Elle exerça bientôt sur lui tant d'empire, qu'il abandonna les bancs de la Faculté pour ceux du Conservatoire. Irrité de voir son autorité méconnue, son père le priva des moyens d'existence qu'il lui avait fournis jusqu'alors, et Berlioz n'eut d'autre ressource que de se faire admettre comme choriste au théâtre du *Gymnase dramatique*. Sa vocation était décidée, et la fermeté de son caractère lui faisait dédaigner les misères de la vie. Il suivait le cours de composition de Reicha ; mais les formes conditionnelles de l'art que ce maître lui faisait étudier ne lui inspiraient que du dégoût, parce qu'il n'en comprenait pas le but. Bientôt fatigué du joug qu'elles imposaient, il sortit de l'école où il avait à peine entrevu quelque chose des procédés de l'art d'écrire; libre enfin de toute gêne, il résolut de n'avoir plus d'autre maître que sa propre expérience.

L'époque où Berlioz fit les premiers pas dans sa carrière était celle des ardentes luttes de l'école romantique contre les œuvres d'un autre temps devenues célèbres et désignées par le nom de *classiques*. Ce mouvement, commencé par la littérature, s'était étendu jusqu'aux arts du dessin. Berlioz s'y jeta avec enthousiasme et voulut y faire entrer la musique, se considérant comme l'artiste prédestiné qui devait y accomplir une révolution. Plein de résolution, mais n'ayant encore que de vagues aperçus sur ce qu'il se proposait de faire, il s'essaya d'abord dans une messe avec orchestre qui fut exécutée dans l'église de Saint-Roch, puis dans celle de Saint-Eustache. Elle parut inintelligible aux musiciens qui l'exécutèrent comme à ceux qui

l'entendirent. Convaincu toutefois de la réalité de sa mission musicale, Berlioz ne se laissa point ébranler par les plaisanteries que fit naître sa production, et sa persévérante vocation se remit à l'œuvre avec ardeur. Dès ce moment, une idée, ou plutôt une opinion, présida à ses travaux : il se persuada que la musique doit avoir un sujet, un programme, et que le triomphe de l'art est d'exprimer ce programme par des effets pittoresques, soit avec le secours des voix et de la parole, soit par les instruments seuls. Tout l'œuvre de Berlioz est le produit de sa volonté pour la réalisation de cette idée. Dans la direction qu'un artiste imprime à ses travaux, il y a toujours une impulsion secrète qui résulte de son organisation : or chez celui dont il s'agit le véhicule était l'instinct des combinaisons de sonorités diverses, instinct qui se manifesta par des éclairs dès ses premiers essais, et qui finit par devenir le caractère distinctif de son talent. Sous l'empire de l'idée d'un programme comme règle et de la faculté de production d'effets sonores comme moyen, furent imaginées : une ouverture de *Waverley*, une autre intitulée *les Francs-Juges*, et une symphonie fantastique divisée en cinq parties, qui a pour sujet un *Episode de la vie d'un artiste*. Les deux ouvertures furent exécutées d'abord dans des concerts d'amateurs qui se donnaient à l'ancienne salle du Waux-Hall; puis dans un concert donné par Berlioz, le 26 mai 1828, à la salle du Conservatoire. Il y fit entendre aussi le *Credo* de sa première messe, et une marche des Mages allant à la crèche. Le 1er novembre 1829 les mêmes compositions furent entendues de nouveau dans un concert où l'auteur fit exécuter un nouvel ouvrage qui avait pour titre : *Concerts des Sylphes*. Le sujet du morceau était celui-ci : « Méphistophélès, pour exciter dans l'âme de Faust « l'amour du plaisir, assemble les esprits de l'air, « et leur ordonne de chanter. Après avoir préludé « sur leurs instruments magiques, ils décrivent « un pays enchanté, dont les heureux habitants « s'enivrent de voluptés sans cesse renaissantes; « peu à peu le charme opère, la voix des sylphes s'éteint, et Faust endormi demeure plongé « dans des rêves délicieux. » C'est donc encore un programme qui est la base de cette composition, et ce sont encore des effets de sonorité que le compositeur recherche. Il en était de même dans l'*Épisode de la vie d'un artiste*, symphonie fantastique en cinq parties, qui fut exécutée quelques mois après. Chacune des parties de l'ouvrage a un objet différent. Pour le premier morceau, ce sont des rêveries et des passions; pour le second, une *Scène aux champs*; pour le quatrième, *un Homme qui rêve qu'on le mène au supplice*, et enfin, pour le dernier, le *Songe d'une nuit de sabbat*.

Depuis 1826, Berlioz était rentré au nombre des élèves du Conservatoire, qu'on appelait alors l'*École royale de musique*, et suivait les leçons de Lesueur pour le style libre, parce qu'il avait besoin d'un protecteur dans la section de musique de l'Académie des beaux-arts pour les grands concours de composition. Ce protecteur lui était d'autant plus nécessaire, que Chérubini était mal disposé pour lui et montrait une véritable antipathie pour sa musique. Plusieurs fois Berlioz avait subi l'examen préparatoire de ces concours sans y être admis : enfin, sa persévérance triompha des obstacles, et dans le concours de 1830, le premier prix lui fut décerné pour la composition d'une cantate dont *Sardanapale* était le sujet. Devenu pensionnaire de l'État, comme lauréat du concours, il se rendit en Italie pour obéir aux règlements, bien que sa direction dans l'art et ses opinions esthétiques lui eussent fait prendre la musique italienne en dégoût. Il abrégea son séjour à Rome et à Naples autant qu'il le put, et dix-huit mois après son départ il revint à Paris, rapportant une ouverture du *Roi Lear*, et une sorte de symphonie qu'on pouvait considérer comme une suite de l'*Épisode de la vie d'un artiste*, et qui avait pour titre *le Retour à la vie*. Cette composition était un mélange de musique instrumentale, de discours, de chants et de chœurs. Elle fut exécutée dans un concert donné par le compositeur peu de temps après son retour.

Berlioz avait bien jugé sa position : il se croyait réformateur de l'art, et se disait avec raison que toute réforme rencontre le présent, voire le passé, pour adversaires. Il prévoyait donc de rudes combats; mais, pour combattre, il faut des armes : Berlioz les chercha dans la presse. Homme d'esprit et de résolution, il sut s'y faire en peu de temps une belle et redoutable position. Dès 1828 il avait débuté dans un journal de ce temps, appelé *le Correspondant* et y avait fait insérer des articles sur les symphonies de Beethoven, que les artistes et les amateurs de Paris venaient d'entendre pour la première fois, grâce à l'organisation de la *Société des concerts* : ces articles furent remarqués. Tour à tour Berlioz écrivit dans la *Revue européenne* et dans le *Courrier de l'Europe*, jusqu'à ce que la *Gazette musicale de Paris*, fondée en 1834, lui eût ouvert ses colonnes et se fût dévouée à ses succès. Bientôt, à cette puissance, il ajouta celle du *Journal des Débats*, dont les propriétaires devinrent ses protecteurs en

toute circonstance. De là des liaisons avec la plupart des rédacteurs de journaux, à quelque parti qu'ils appartinssent, et le concert d'éloges qui retentit à chaque production nouvelle de sa plume. La symphonie d'*Harold en Italie*, entendue pour la première fois en 1834; la *Messe des morts*, écrite pour les obsèques du général Damrémont, et qui fut exécutée dans l'église de l'Hôtel des Invalides, le 5 décembre 1837; la symphonie dramatique de *Roméo et Juliette*, avec chœur et solos de chant, que l'auteur fit entendre, sous sa direction, dans la salle du Conservatoire, le 24 novembre 1839; la symphonie funèbre et triomphale pour harmonie militaire exécutée pour l'inauguration de la colonne de Juillet à la place de la Bastille; et, enfin, l'ouverture du *Carnaval romain*, furent tour à tour exaltées par les journaux de toutes les opinions. Une seule épreuve fut un échec pour Berlioz. Ce fut celle où, abordant la scène, il écrivit pour l'Opéra *Benvenuto Cellini*, drame en deux actes, représenté le 3 septembre 1838. Là se trouvait le public ordinaire des théâtres; public qui ne veut pas être obligé de faire des efforts d'intelligence ou le sacrifice de ses penchants, alors qu'il cherche le plaisir et le délassement; public qui, selon Richard Wagner lui-même, est le seul vrai, parce qu'il a des goûts et non des opinions. Devant ce public *Benvenuto Cellini* essuya une chute complète. En vain les amis de Berlioz s'épuisèrent-ils en efforts pour démontrer l'excellence de l'ouvrage : une salle déserte fut une réponse sans réplique. Quinze ans plus tard le même effet s'est reproduit à Londres pour le même opéra, mais l'ouvrage a été plus heureux à Weimar.

Après avoir donné beaucoup de concerts à Paris, lesquels étaient spécialement destinés à l'audition de ses œuvres, Berlioz conçut le dessein de parcourir l'Europe, afin de faire sortir sa musique du cercle très-limité de ses admirateurs et de lui procurer, s'il était possible, les avantages de la popularité. Sa première excursion fut à Bruxelles : il y donna deux concerts; puis il parcourut l'Allemagne du Nord en 1843, et donna des concerts à Berlin, à Hambourg, à Leipsick, à Weimar et à Stuttgart. Deux ans après il visita Vienne, la Hongrie, Prague et la Silésie. En 1847 il se rendit en Russie, et fit exécuter ses principaux ouvrages à Riga, à Saint-Pétersbourg et à Moscou. Partout il excita un vif intérêt : s'il rencontra des adversaires ardents, il eut aussi des admirateurs passionnés, et la popularité qu'il cherchait ne lui fit pas défaut. De retour à Paris, il fut bientôt après appelé à Londres pour diriger l'orchestre de Dury-Lane pendant la saison de 1848, et dans la même année il fit un second voyage en Bohême. En 1851 il fut membre du jury de l'Exposition universelle de Londres pour les instruments de musique, et la nouvelle société philharmonique de cette ville l'engagea, pour diriger ses concerts, où il fit exécuter quelques-unes de ses symphonies et de ses ouvertures. L'orchestre des concerts de Leipsick a fait entendre aussi à diverses époques plusieurs œuvres de sa composition, et sa symphonie dramatique de *Roméo et Juliette* a été jouée à Vienne avec un grand succès, sous la direction de M. Eckert, en 1856.

Vers la fin de 1846, Berlioz avait fait entendre à Paris une nouvelle production, sorte d'oratorio fantastique intitulé *la Damnation de Faust*. C'était une conception bizarre qui s'éloignait complétement de la tradition de *Goethe*; car le grand poëte, non-seulement ne damne pas le personnage principal de sa grande œuvre, mais il lui fait une apothéose dans la seconde partie. L'ouvrage de Berlioz trouva moins de sympathie que les précédents parmi les partisans des tendances romantiques. L'auteur paraît ne pas avoir été satisfait de son effet, car, si je suis bien informé, il ne l'a pas reproduit dans ses concerts depuis cette époque. Une transformation s'est même opérée depuis lors dans ses idées; car il est entré évidemment dans des voies plus simples lorsqu'il a conçu le plan de *l'Enfance du Christ*, oratorio intitulé *Mystère*, dont il a composé le poëme et la musique, et qui fut exécuté avec succès à Paris, et à Bruxelles en 1854. Il y a des choses touchantes et naïves dans cette œuvre, particulièrement dans la seconde partie. Deux ans après, Berlioz a fait entendre, dans une des églises de Paris, un grand *Te Deum* à deux chœurs. N'ayant point assisté à cette exécution, et n'ayant pas vu la partition, je ne puis en parler.

La révolution de 1848 et ses conséquences de toute nature, ayant absorbé l'attention des populations par des idées nouvelles et par la lutte des intérêts, a porté un coup funeste aux travaux de l'intelligence, à la philosophie, aux lettres, aux arts, et a jeté les esprits dans l'indifférence à l'égard de la querelle, auparavant si animée, du romantisme et du classisme, Berlioz, plus qu'un autre, peut-être, en ressent aujourd'hui les effets. Soit découragement, soit que sa santé, moins robuste qu'autrefois, ait diminué son énergie organique, il semble s'être condamné au silence et avoir abandonné l'arène du combat. Serait-ce que, persévérant dans la réforme de ses premières tendances, signalée par la composition de *l'Enfance du Christ*, il voudrait entrer dans une phase nouvelle de son talent, et s'y préparer par

la méditation? l'avenir nous l'apprendra. Berlioz est trop jeune encore pour avoir dit son dernier mot.

Comme critique et comme écrivain, Berlioz s'est fait une réputation justement méritée. Il a de la hardiesse dans les idées et de l'originalité dans la forme. Pendant un certain nombre d'années, il a fait preuve d'une grande facilité en ce genre par la multiplicité de ses travaux et par l'activité de sa collaboration à la *Gazette musicale de Paris* et au *Journal des Débats*. Au nombre considérable d'articles qu'il y a fait insérer, il faut ajouter : 1° *Voyage musical en Allemagne et en Italie*, auquel il a réuni ses *Études sur Beethoven*, *Gluck et Weber*, des *Mélanges et Nouvelles*; Paris, Labille, 1844, 2 vol. in-8°. — 2° *Les Soirées de l'orchestre*; Paris, Michel Lévy frères, 1853, 1 vol. in-12 : fantaisie humoristique très-piquante.—3° *Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes, avec des exemples en partition, tirés des œuvres de presque tous les grands maîtres et de quelques ouvrages de l'auteur*; Paris, Schonenberg, 1 vol. grand in-4° : bon guide pour la connaissance et l'emploi des ressources de l'orchestre.

Les compositions de Berlioz qui ont été publiées sont : 1° Ouverture de *Waverley*, partition et parties séparées, et arrangée pour le piano; Paris, Richault. — 2° *Irlande*, recueil de neuf mélodies à une et deux voix, et chœur, avec accompagnement de piano, op. 2; ibid. — 3° Ouverture des *Francs-Juges*, partition et parties séparées, arrangée pour piano à quatre mains, op. 3; ibid. — 4° Ouverture du *Roi Lear*, tragédie de Shakspeare, partition et parties séparées, et pour le piano à quatre mains, op. 4; ibid. — 5° *Messe des morts* (*Requiem*), partition et parties du chœur, op. 5; Paris, Brandus.— 6° *Le Cinq mai*, chant sur la mort de l'empereur Napoléon, pour voix de basse avec chœur, partition et parties séparées, op. 6; Paris, Richault. — 7° *Les Nuits d'été*, six mélodies à voix seule avec piano, op. 7; ibid. — 8° *Rêverie et caprice*, romance pour violon et orchestre, partition et parties, op. 7; ibid. — 9° Ouverture du *Carnaval romain* (2e ouverture de *Benvenuto Cellini*), partition et parties; arrangement pour le piano à quatre mains, op. 9; Paris, Brandus. — 10° *Sara la baigneuse*, ballade pour trois chœurs et orchestre, partition et parties de chœur, op. 11; Paris, Richault. — 11° *La Captive*, rêverie pour contralto ou mezzo soprano et orchestre, ou piano; op. 12, ibid. — 12° *Fleurs des Landes*, cinq mélodies pour une et deux voix et chœur avec piano, op. 13; ibid. — 13° *Épisode de la vie d'un artiste*, symphonie fantastique en cinq parties, partition et parties séparées, partition de piano par Liszt, op. 14; Paris, Brandus. — 14° *Le Retour à la vie*, mélologue (Mélange de musique et de discours), avec solos de chant, chœur et orchestre, suite de la symphonie fantastique, op. 14 bis; Paris, Richault. — 15° *Symphonie funèbre et triomphale* en trois parties, pour grande harmonie, avec un second orchestre d'instruments à cordes et un chœur (*ad libitum*), partition et parties séparées, op. 16; Paris, Brandus.—16° *Harold en Italie*, symphonie en quatre parties, partition et parties séparées, op. 16; Paris, Brandus.—17° *Roméo et Juliette*, grande symphonie dramatique avec chœurs, solos de chant et prologue choral, partition et parties séparées, op. 17; ibid. — 18° *Tristia*, trois chœurs avec orchestre, partition et parties séparées, op. 18; Paris, Richault. — 19° *Feuillets d'album*, six mélodies pour une et deux voix et chœur avec accomp. de piano, op. 19.—20° *Vox populi*, deux grands chœurs avec orchestre, partition et accomp. de piano, op. 20; Paris, Richault. —21° Ouverture du *Corsaire*, partition et parties séparées; arrangement de piano à 4 mains, op. 21; ibid. — 22° *Te Deum* à deux chœurs, orchestre et orgue obligé, op. 22. —23° *Benvenuto Cellini*, opéra en deux actes : neuf morceaux de chant détachés avec accomp. de piano, ont été publiés chez Brandus. — 24° *La Damnation de Faust*, légende en quatre actes. La marche hongroise de cet ouvrage a été publiée seule, à Paris, chez Brandus. — 25° *La Fuite en Égypte*, oratorio en trois parties intitulé *Mystère*, partition et parties séparées; Paris, Richault. — 26° L'*Invitation à la valse* de Weber, instrumentée pour orchestre par Berlioz; Paris, Brandus. — 27° *La Marseillaise* de Rouget de l'Isle, idem; ibid. — 28° *Marche marocaine* de Léopold de Mayer, idem; Paris, Escudier. Berlioz est membre de l'Institut (classe des beaux-arts), bibliothécaire du Conservatoire impérial de musique, officier de la Légion d'honneur, et décoré de plusieurs ordres étrangers.

BERLOT (Mlle Elisa), professeur de piano à Paris, est née dans cette ville en 1802. Fille d'un peintre qui était attaché comme violoniste à l'Opéra-Comique, elle fut destinée à la musique dès son enfance, et placée au Conservatoire comme élève. Elle y reçut des leçons de piano de Pradher, et y obtint au concours un premier prix pour cet instrument. Elle a publié environ quinze œuvres qui consistent principalement en airs variés et fantaisies sur des thèmes anglais, alle-

mands, sur la tyrolienne de M[me] Gail, la ronde d'*Emma*, de M. Auber, les airs de *la Dame blanche*, etc. Tous ces morceaux ont été gravés à Paris.

BERLS (Jean-Rodolphe), organiste et compositeur, naquit à Alach, près d'Erfürt, le 8 mai 1758. A l'âge de huit ans il prit des leçons de piano et de violon de Kreuzmüller, et Wechmar lui donna des leçons de chant. En 1771, il entra au gymnase d'Erfürt, et se lia d'amitié avec quelques élèves de Kittel qui lui enseignèrent à jouer de l'orgue. Reichardt, recteur du gymnase et organiste de l'église du Commerce, lui donna ensuite des leçons d'harmonie et de composition. Nommé, en 1780, organiste à Nœda, dans la Thuringe, il y a passé le reste de ses jours. Il a composé des morceaux de musique d'église pour toutes les fêtes de l'année, des oratorios, des cantiques, des symphonies, des sonates à quatre mains pour le piano, et quatre-vingt-seize variations sur un air allemand. Tous ces ouvrages sont restes en manuscrit. il a publié à Leipsick, en 1797, *Trente mélodies nationales pour le piano*. Un second recueil devait suivre le premier, mais il n'a pas paru.

BERMANI (...), amateur de musique et littérateur à Milan, a publié un petit écrit intitulé: *Schizzi sulla vita e sulle opere del maestro Giuseppe Verdi* (Esquisses sur la vie et les œuvres du maître Joseph Verdi). Milan, Ricordi, in-8°.

BERMEJO (Pedro), maître de chapelle de la cathédrale de Salamanque vers la fin du XVI[e] siècle, a laissé en manuscrit de très-bonnes compositions qui se trouvent dans les archives de plusieurs églises d'Espagne.

BERMUDO (Jean), moine franciscain à Ecija en Andalousie, né à Assigi en Bœtique, vers 1510, a écrit un traité de musique, dont le premier livre a paru sous ce titre: *Comiença el libro primero de la declaracion de instrumentos, dirigido al clementissimo y muy padroso Don Joan tercero deste nombre Rey de Portugal*. A la fin de ce premier livre, on trouve cette souscription: *Fu impressa la presente obra en la villa de Ossuna por el honorado Varon Juan de Leon, impressor de la Universidad del illustrissimo Señor don Juan Tellez Giron, conde de Ureña*, etc: *Acabo se a diez y siete dias del mes de settembre año del Señor de mil y quincientos y quaranta y nueva* (le 17 septembre 1549), *y fue la primera impression esta*, in-4°. Ce volume (très-rare) est composé de 145 feuillets chiffrés au recto. A la fin du 144e feuillet on trouve ces mots: *Fin del libro primero*. Il est évident que d'autres livres devaient suivre le premier; car l'auteur ne traite dans celui-ci que des principes de la musique, du chant, et non des instruments, comme le titre de l'ouvrage l'annonce. Or on lit au feuillet XIII (verso): « Il y a trois sortes « d'instruments dans la musique; les uns sont « appelés *naturels* : ce sont les hommes, dont le « chant est dit *harmonie musicale*. D'autres « sont artificiels et se jouent par le toucher, tels « que la viole, la harpe et leurs analogues : la « musique de ceux-ci est appelée *artificielle* ou « *rhythmique*. La troisième espèce d'instru- « ments est pneumatique, comme la flûte, la « douçaine et les orgues (1). » On voit que la suite de l'ouvrage devait traiter des instruments à cordes et à vent. M. Mariano Soriano Fuertes nous apprend, en effet (*Historia de la musica española*, tom. II, pag. 120, n. 2), que la Bibliothèque nationale de Madrid possède l'original des quatre livres de l'ouvrage de Bermudo, dans la section des manuscrits. Si l'édition de 1599 indiquée par le catalogue de la Bibliothèque musicale du roi de Portugal dressé par Craesbeck n'est pas une faute d'impression, elle doit être la troisième, car Nicolas Antonio en cite une autre (*Bibliot. hisp.*) sous ce titre: *Libro de la declaracion de instrumentos*; Grenade, 1555, in-4°. Walther (*Musical. Lexikon*) s'est trompé d'un siècle, en portant l'édition de 1549 à 1649.

BERNABEI (Joseph-Hercule), savant compositeur de l'École romaine, naquit vers 1620 à Caprarola, bourg des États de l'Église. Il eut pour maître dans l'art d'écrire Horace Benevoli. Ses études étant terminées, il remplit d'abord les fonctions de maître de chapelle à Saint-Jean de Latran, depuis le mois de décembre 1662 jusqu'à la fin du mois de mars 1667. De là il passa au service de l'église Saint-Louis des Français. A la mort d'Horace Benevoli, son maître, le chapitre du Vatican le nomma son successeur, comme maître de la chapelle Giulia, le 20 juin 1672; mais il n'occupa cette place que peu de temps, car Jean Gapard de Kerl ayant quitté le service de la cour de Munich en 1673, le prince électoral de Bavière appela Barnabei pour lui succéder (2).

(1) Tres instrumentos ay para Musica; unos se llaman naturales, y estos son los hombres: el canto de los quales es dicha harmonia musical. Otros son artificiales de toque, y son vihuela, harpa y suos semeyantes; la musica de los quales es dicha artificial, o rhythmica. Los terceros instrumentos son de ayra, como es le flauta, duçayna y organos.

(2) Burney, qui a été copié par les auteurs du *Dictionnaire des musiciens* (Paris, 1810), et par l'abbé Bertini (*Dizzion. degli scrittori di musica*), est tombé dans une singulière inadvertance sur la date de la nomination

Arrivé dans cette cour, il y écrivit l'opéra intitulé, *la Conquista del vello d'oro in Colco*, qui fut représenté en 1674, et la même année *la Fabrica di corone*. En 1680, il donna aussi : *Il Litigio del cielo e della terra, conciliato dalla felicità di Baviera*. Il mourut à Munich en 1690, à l'âge d'environ 70 ans. Ses meilleurs élèves sont Augustin Steffani et Joseph-Antoine Bernabei, son fils. On conserve, dans les archives de la basilique du Vatican, des messes, des psaumes et des offertoires à quatre, huit, douze et seize voix composés par ce maître : ces compositions sont inédites. On trouve dans la collection de l'abbé Santini, à Rome, des *Magnificat*, Improperi à 2 chœurs, un *Ave Regina*, canon à 7 voix et un *Te Deum* à 8 voix, d'Hercule Bernabei. Peu d'ouvrages de sa composition ont été publiés. Je ne connais que ceux dont les titres suivent : — 1° *Concerto madrigalesco a tre voci*, Rome, 1669; — 2° *Madrigali a cinque e sei voci*, Venise, 1669; — 3° *Opus motettorum*, Munich, 1690. Cet ouvrage n'a été publié qu'après la mort de l'auteur. Un autre recueil de motets de Bernabei, à trois et à quatre voix, avec ou sans instruments, a paru aussi à Amsterdam, en 1720, in-fol. La musique d'église de ce compositeur appartient à l'école du style concerté, qui, parmi les maîtres romains, succéda au style pur et sévère de Palestrina. La facilité de Bernabei à traiter dans ce style les compositions à grand nombre de parties, égale presque celle de Benevoli. Je possède un *Dixit* de ce grand maître pour huit voix réelles avec instruments, composé à Munich en 1678; ce morceau peut être considéré comme un chef-d'œuvre en son genre.

BERNABEI (Joseph-Antoine), fils du précédent, naquit à Rome, en 1659, et fut élève de son père avec lequel il alla à Munich. Il composa pour cette cour les opéras suivants : *Alvida in Abo*, en 1678; *Enea in Italia*, 1679; *Ermione*, 11 juillet 1680; *Niobe regina di Tebe*, 1688; *la Gloria festeggiante*, 17 janvier 1688. Après la mort de son père (en 1690), il fut nommé directeur de la chapelle du prince électoral et ensuite conseiller de ce prince. On a imprimé les ouvrages suivants de sa composition : 1° *Orpheus ecclesiasticus*, consistant en plusieurs messes; Augsbourg, 1698; — *Missæ VII cum quatuor vocibus rip.*; Vienne, 1710, in-fol. Le père Martini a inséré dans son *Essai fondamental pratique de contre-point fugué* (t. II, p. 127), un *Agnus Dei* à quatre voix de cet auteur, et, p. 221, un *Ave Regina cælorum*, à sept, remarquable par un triple canon fort bien fait; mais ce morceau appartient à Hercule Bernabei. Je possède un volume in-fol. manuscrit qui contient vingt-quatre hymnes à 4 voix et basse continue pour l'orgue, composées par Joseph Antoine. Cet artiste mourut à Munich, le 9 mars 1732, à l'âge de 73 ans.

BERNABEI (Vincent), second fils d'Ercule, naquit à Rome, en 1666, et fut élève de son père. On connaît plusieurs opéras de sa composition, parmi lesquels on remarque celui d'*Eraclio*, représenté à Munich, en 1690. Il a fait représenter aussi à Vienne *gli Accidenti d'amore*, vers 1689.

BERNACCHI (Antoine), célèbre sopraniste, né à Bologne, vers 1700, s'est fait une grande réputation comme chanteur et comme professeur. Élève de Pistocchi, il passa plusieurs années chez cet habile maître, qui l'assujettit à de longs exercices pour assurer la pose de la voix, l'émission du son et le phrasé. Ses progrès justifièrent les soins du professeur, et son apparition sur le théâtre produisit un effet si extraordinaire, qu'il fut appelé *le roi des chanteurs*. Son premier début eut lieu en 1722; peu de temps après il entra au service de l'électeur de Bavière et ensuite à celui de l'empereur. En 1730, il fut engagé par Hændel pour le théâtre qu'il dirigeait à Londres. Ce fut vers cette époque que ce grand chanteur changea sa manière, et qu'il fit entendre pour la première fois les traits de chant auxquels les Français donnent le nom de *roulades*. Ce nouveau style eut un succès prodigieux et entraîna tous les chanteurs dans une route nouvelle, malgré les cris des partisans de l'ancienne méthode, qui accusaient Bernacchi de perdre l'art du chant. Martinelli, dans son Dictionnaire d'anecdotes, dit de lui qu'il avait sacrifié l'expression au désir de montrer son habileté dans l'exécution des passages les plus difficiles. Algarotti semble confirmer ce jugement, dans son Essai sur l'opéra, en disant qu'il était l'auteur des abus qui se glissèrent alors dans le chant. J.-J. Rousseau assure même (Dictionnaire de Musique) que Pistocchi, ayant entendu son ancien élève, s'écria : *Ah, malheureux que je suis ! je t'ai appris à chanter, et tu veux jouer*. Quoi qu'il en soit, le désir de propager sa nouvelle manière engagea Bernacchi à retourner en Italie, vers 1736, pour y fonder une école de chant d'où sont sortis Raff, Amadori, Mancini, Guarducci et une foule d'autres virtuoses. Il n'est pas inutile de faire observer que, nonobstant l'opinion des

de Bernabei à la place de maître de chapelle à Munich; il la place en 1680 : cependant il avoue qu'il succéda à Benevoli dans la place de maître de chapelle du Vatican; or celui-ci ne mourut qu'en 1672.

écrivains qui ont attribué à Bernacchi l'invention des *gorgheggi ou roulades*, il ne fit que remettre en usage des traits qui avaient été employés dès le seizième siècle, avant que la musique de théâtre eût pris un caractère purement expressif, et qu'il leur donna seulement une forme plus développée et plus analogue au caractère de la musique instrumentale. Bernacchi fut aussi habile compositeur : ses maîtres de contre-point avaient été Joseph-Antoine Bernaie et Jean-Antoine Riccieiri. La Bibliothèque du Conservatoire de Paris possède des airs et des duos avec basse continue de sa composition. Admis dans l'Académie des philharmoniques de Bologne en 1722, il en fut prince dans les années 1748 et 1749. On ignore la date de sa mort.

BERNAL (Don José), chantre de la chapelle de Charles-Quint, en Espagne, vécut dans la première moitié du seizième siècle. Il a laissé en manuscrit quelques compositions pour l'église, qui se trouvent à la bibliothèque de l'Escurial.

BERNARD (Saint), naquit en 1091, au village de Fontaine en Bourgogne. Après avoir fait de brillantes études dans l'Université de Paris, il prononça ses vœux dans le cloître de Cîteaux, et peu de temps après il fut nommé abbé de Clairvaux. En 1140, il assista au concile de Sens, et plein d'un zèle ardent il y provoqua la condamnation d'Abélard. Chargé par Eugène III de prêcher une croisade, il s'en acquitta avec dévouement et sut déterminer Louis VII à partir pour la Palestine, malgré les avis de Suger, abbé de Saint-Denis. Bernard mourut le 20 avril 1153, après avoir fondé, tant en France qu'en Allemagne et en Italie, cent soixante maisons de l'ordre qu'il avait institué. Un volume publié à Leipsick, en 1517, par le P. Michel, prieur du couvent des Bernardins de Celle, dans le Hanovre, renferme divers opuscules concernant le plain-chant, attribués à saint Bernard, ainsi que quelques autres qui sont relatifs à la liturgie de l'ordre fondé par cet homme illustre. Ce volume a pour titre : *Contentorum in hoc volumine index. — Isagoge in musicam mellifui doctoris sancti Bernhardi. — Opus musicum divi ac dulcissimi Bernhardi. — Appendix de inflectionibus octo tonorum. — Modulus psallendi metri primi. — Institutio divi ac doctissimi Bernhardi, quomodo psallendum. — Formulus pronunciandi lectiones et collectas in divinis officiis.* A la dernière page, on lit : *Lipstæ ex officina Melchioris* (sic) *Lotthert. Anno Domini millesimo quingentestmo decimo septimo*; in-4° de 55 feuillets. Un exemplaire de ce volume rarissime se trouve dans la bibliothèque des amis de la musique de l'empire autrichien, à Vienne. Kiesewetter, qui en donne la description (1), dit qu'il a été inconnu à tous les bibliographes; mais il est mal informé, car il est indiqué dans le *Neues Repertorium von seltenen Büchern*; Nuremberg, 1797, suppl., p. 22.

Les pièces attribuées par l'éditeur du recueil à saint Bernard sont : 1° une lettre dans laquelle ce saint personnage rend compte de la mission qui lui a été donnée par les abbés de l'ordre de Cîteaux de corriger l'Antiphonaire pour l'usage des bernardins, du soin qu'il a pris de s'adjoindre quelques hommes instruits dans cette matière, et des travaux de ceux-ci pour s'acquitter de leur tâche ; — 2° un petit traité du plain-chant, improprement appelé Préface de l'Antiphonaire cistercien; —3° et enfin, le *Tonaire* ou *Tonale*, autre traité, en forme de dialogue, sur la constitution des huit tons. Mabillon a inséré les deux premières pièces dans le deuxième volume de son édition des Œuvres de saint Bernard, publiée en 1719; mais il a eu des doutes sur l'authenticité du *Tonale* et s'est abstenu de le publier. On peut voir ses observations à ce sujet dans le volume cité précédemment (p. 691). On peut consulter aussi l'*Histoire littéraire de saint Bernard*, par D. Clémencet (Paris, 1773, in-4°), qui forme le treizième volume de l'Histoire littéraire de la France par les bénédictins. Le P. Hommey n'a pas eu les scrupules de Mabillon, car il a admis le *Tonale* comme un ouvrage de saint Bernard dans ses Suppléments des Pères (2). Mais le P. Maurice, religieux de l'ordre de Cîteaux dans un couvent de la Bohême, qui avait examiné le recueil du P. Michel de Celle, n'hésite pas à rejeter le *Tonale*, comme indigne de ce grand homme, à cause de son style barbare. « Il faut « qu'on sache, dit-il, que saint Bernard n'a pas écrit « l'*Intonaire* ou Traité de la musique chorale, « mais que celui-ci a été publié sous ses auspi- « ces; car je pense, ajoute-t-il, que le saint doc- « teur avait trop d'élégance en latinité pour « s'être servi, sans nécessité, d'expressions bar- « bares, et qu'enfin il n'a pu écrire ni une « préface aussi longue, ni même les dialogues « entre le maître et l'élève, etc. (3). » Le prince-abbé Gerbert, qui ne se prononce pas sur la question si le *Tonale* est l'œuvre de saint Bernard ou s'il a été écrit sous sa direction, l'a inséré dans sa Collection des écrivains ecclésiastiques sur la musique (tome II, p. 265-277). Le P. Lambil-

(1) Dans le supplément de sa dissertation sur la vie et les travaux de Guido d'Arezzo, p. 48.

(2) *Supplementum Patrum*, Paris, 1684, 1 vol. in-8°.

(3) *Conclave thesauri magnæ artis musicæ*, Pragæ, 1719, in-fol., p. 69.

lote (*Voy.* ce nom) a donné la traduction française de *la Lettre de saint Bernard*, de la plus grande partie du traité du chant intitulé : *Préface de l'Antiphonaire cistercien*, et enfin de tout le *Tonale*, dans le livre auquel il a donné le titre d'*Esthétique, théorie et pratique du chant grégorien* (p. 219-265).

BERNARD, surnommé de VENTADOUR, troubadour du douzième siècle, était fils d'un serviteur de la noble famille de Ventadour, d'où lui est venue la qualification jointe à son nom. Admis dans la société des grands, à cause de ses talents pour la poésie et pour la musique; aimé des plus nobles dames pour sa beauté et la distinction de sa personne, il consacra ses chants à l'amour, et osa adresser ses hommages à la belle Agnès de Montluçon, vicomtesse de Ventadour, qui les accueillit avec faveur. Les chansons amoureuses de Bernard présentent l'histoire des progrès de sa passion, qui eut le sort ordinaire des aventures de ce genre, fort communes alors entre les troubadours et les nobles châtelaines. Le vicomte de Ventadour eut des soupçons, qui ne tardèrent pas à se changer en certitude. Il enferma sa femme et chassa son vassal de ses domaines. Les chansons composées par Bernard après cette époque nous apprennent que son désespoir fit place à d'autres amours. Éléonore de Guyenne, devenue en 1152 duchesse de Normandie, après avoir été reine de France et répudiée par Louis VII, reçut Bernard à sa cour, et eut avec lui un commerce de galanterie qui ajouta à sa célébrité. Lorsqu'elle accompagna son époux en Angleterre, en 1154, Bernard n'obtint pas la permission de la suivre. Il se retira alors près de Raymond V, comte de Toulouse, et, guéri de sa passion pour les aventures galantes, il passa près de ce prince de longues années, uniquement occupé des plaisirs de la table, de chant et de poésie. Après la mort de Raymond, en 1194, Bernard, devenu vieux, se retira à l'abbaye de Dolon, dans le Limousin, et y mourut vraisemblablement avant la fin du douzième siècle. On a environ cinquante chansons de ce troubadour en manuscrit; seize ont leurs mélodies notées.

BERNARD (ÉMERY), né à Orléans, dans le seizième siècle, a écrit : *Brieve et facile méthode pour apprendre à chanter en musique*; Paris, Jehan Petit, 1541, in-8°. Il y a eu deux autres éditions de ce livre; l'une publiée à Orléans, en 1561, in-4°, et l'autre à Genève, en 1570, in-8°.

BERNARDI (ÉTIENNE), maître de chapelle de la cathédrale de Vérone, et maître de la musique des académiciens philharmoniques de la même ville, naquit vers la fin du seizième siècle. Il semblerait, d'après le titre d'un livre de ses motets, imprimé à Salzbourg en 1634, qu'il était alors chanoine et maître de chapelle de cette dernière ville, car on y lit, après son nom : *Canonicus zu St. Mariæ ad Nives und Metropolitanæ ecclesiæ zu Salzburg*. Cependant Mazzuchelli (*Gli Scrittori d'Italia*) et Quadrio (*Stor. e rag. d'ogni poesia*, c. 170 *et* 178 *agg.* e *correz*, t. VII) n'en disent rien. On a de Bernardi un petit traité élémentaire de composition intitulé : *Porta musicale per la quale il principiante, con facile brevità, all'acquista delle perfette regole del contrapunto vien introdotto*. Vérone, 1615, in-4° de 20 pages. La seconde édition a paru à Venise, chez Alexandre Vincenti, en 1639, in-4°. Cet ouvrage a le mérite de la clarté et de la concision. Bernardi promettait, dans sa préface, de donner une seconde partie, qui aurait contenu les règles des divers contrepoints doubles, celles des modes, des temps et des prolations, etc.; mais il ne parait pas qu'il ait tenu sa promesse. Les compositions de ce maître sont : 1° *Madrigali a quattro*, 1611. — 2° *Madrigali a sei*, lib. 1. — 3° *Idem, a tre*, lib. 1 op. 3.— 4° *Salmi a quattro*, op. 4; Venise, Alexandre Vincenti, 1621. Une deuxième édition a été publiée par le même, à Venise, en 1628, in-4°. —5° *Il secondo libro de Madrigali a cinque*; Venise, 1616, in-4°. — 6° *Misse a quattro e cinque voci*, op. 6. — 7° *Salmi a cinque voci*, op. 7; Venise, Alexandre Vincenti, 1626, in-4°. — 8° *Concerti accademici*, lib. 1, op. 8. — 9° *Madrigali a cinque voci*, lib. 2, op. 9. — 10° *Il terzo libro di Madrigali a cinque voci, concertati con un basso continuo per sonare*, op. 10; Venise, 1619, in-4°. — 11° *Madrigali a sei*, lib. 2, op. 11.— 12° *Madrigali a due e tre*, lib. 2, op. 12; Venise, Al. Vincenti, 1627, in-4°.— 13° *Madrigali a sei*, lib. 3. op. 13. — 14° *Salmi a otto voci*, op. 14. — 15° *Misse a otto voci*, lib. 1. — 16° *Idem*, lib. 2; — 17° *Salmi a quattro voci*, lib. 2; Venise, Alexandre Vincenti, 1632, in-4°. — 18° *Motetti*, Salzbourg, 1634, in-8°.—19° *Salmi concertati a cinque voci raccoltati da Aless. Vincenti*; Venise, Vincenti, 1637, in-4°.—20° *Steph. Bernardi et aliorum missæ quinque voc. cum b. c.*; Anvers, 1619. Le style de ce compositeur est lourd et manque d'élégance.

BERNARDI (FRANÇOIS), surnommé *Senesino*, sopraniste excellent, naquit à Sienne vers 1680, et fit ses études musicales à Bologne, sous la direction de Bernacchi. Le nom de *Se-*

nesino, sous lequel il est connu généralement, lui fut donné à cause du lieu de sa naissance. Doué d'une voix pénétrante, égale et flexible, d'une intonation pure et d'un trille parfait, il commença à fonder sa réputation vers 1715; quatre ans après, il était au service de la cour de Dresde. Hændel vint l'y chercher l'année suivante, et l'engagea pour son théâtre avec des appointements de quinze cents livres sterling, qui furent portés ensuite jusqu'à trois mille guinées. Il y débuta en 1721, dans l'opéra de *Mucius Scævola*, avec un succès qui ne se démentit point pendant les neuf années qu'il y resta; mais s'étant brouillé avec Hændel en 1730, celui-ci l'éloigna de l'Opéra, à son propre désavantage, et malgré les instances des grands, qui voulaient conserver ce grand chanteur. Un autre théâtre d'opéra fut établi par les ennemis de Hændel, et l'artiste y fut engagé. Senesino demeurait à Florence en 1739, et y chanta, quoique déjà vieux, un duo avec l'impératrice Marie-Thérèse, alors archiduchesse d'Autriche. On ignore l'époque de sa mort. La manière de Senesino était basée sur la simplicité et l'expression.

BERNARDI (Barthelomé), maître de chapelle du roi de Danemark et académicien philharmonique de Copenhague, florissait vers 1720. Il était né en Italie, et s'y trouvait encore en 1696, comme on le voit par le titre d'un de ses ouvrages. On connaît de lui : 1° *Dodici Sonate a violino solo e continuo*. — 2° *Sonate a tre, due violini e violoncello con il basso per l'organo*, op. 2, Bologne, 1696, in-fol. On trouve dans la bibliothèque royale, à Copenhague, des caprices et des concertos de sa composition.

BERNARDI (François), flûtiste, né en 1767, dans la basse Autriche, fut attaché comme première flûte au théâtre impérial de Vienne pendant plusieurs années. Il a publié environ vingt œuvres pour son instrument, parmi lesquels on remarque : 1° Concerto pour flûte et orchestre, op. 1; — 2° Quatuor en *ré*; — 3° Sept œuvres de variations sur différents thèmes.

BERNARDINI (Marcello), compositeur dramatique qui a obtenu des succès en Italie, principalement dans le genre bouffe, naquit à Capoue, vers 1762, et fut connu généralement sous le nom de *Marcello di Capua*. Ses opéras, au nombre de dix-neuf, sont les suivants : 1° *L'Isola incantata*; 1781, à Pérouse. — 2° *La Finta Sposa olandese*; 1784, à Rimini. — 3° *I tre Orfei, intermezzo*; 1784, à Rome. — 4° *Le Donne bisbetiche, ossia l'Antiquario fanatico*. — 5° *Il Conte di Bell'umore*; 1786. — 6°. *Il Barone a forza*; 1785 à Rome. — 7° *Le Quattro Stagioni*; 1788, à Albano. — 8° *Il Fonte d'acqua gialla, ossia il Trionfo della Pazzia*; à Rome, 1787. — 9° *Il Bruto fortunato*; 1788, à Civita-Vecchia. — 10° *Gli Amanti confusi*, 1788. — 11° *La Donna di spirito*; 1788, à Rome. — 12° *La Finta Galatea*; 1789, à Naples. — 13° *La Fiera di Forlipopoli; en* 1789, à Rome. — 14° *L'ultima che si perde è la Speranza*; 1790, à Naples. — 15° *Il Pizzarro in Peru*; 1791, à Naples. — 16° *L'Amore per magia*; 1791. — 17° *La Donna bizzarra*; 1793, à Vienne. — 18° *L'Allegria in campagnia*; 1794, à Venise. — 19° *La Statua per puntiglio*. Les ouvrages de Bernardini ont eu du succès dans leur nouveauté, particulièrement dans le style bouffe, où il réussissait mieux que dans le sérieux; cependant on ne peut le considérer comme un artiste de génie, car il n'a rien inventé, soit dans les formes de la mélodie, soit dans le rhythme, soit dans l'harmonie.

BERNARDINO (Mistro ou Maestro), organiste vénitien du quinzième siècle, fut nommé organiste du premier orgue de Saint-Marc, à Venise, le 3 avril 1419, et en remplit les fonctions jusqu'à la fin de mars 1445, époque vraisemblable de sa mort. On ne connaît jusqu'à ce jour aucune composition de ce maître.

BERNARDY DE VALERNES (Le vicomte Édouard-Joseph), membre de plusieurs sociétés savantes, né à Bonnieu, près d'Apt, le 15 octobre 1763, s'est livré avec ardeur à la musique, dès sa jeunesse. Il jouait du violon et a composé des duos, des trios concertants pour cet instrument, des ouvertures, des symphonies et un opéra en un acte (*Antoine et Camille*), le tout au nombre de vingt-huit œuvres, dont le premier a été gravé à Marseille, et la plupart des autres à Paris. Tout cela est au-dessous de la critique, sous le double rapport de l'invention et de la facture.

BERNASCONI (André), fils d'un officier français, naquit à Marseille (1) en 1712, dans un voyage que ses parents firent en cette ville. A cette époque les officiers retirés du service militaire ne pouvaient exercer le commerce en France, sans perdre leurs droits à la pension; le père de Bernasconi désirant suivre cette carrière, alla se fixer à Parme. Bernasconi montra dès son enfance du talent naturel pour la musique;

(1) Et non à Vérone comme le disent quelques biographes. On a dit aussi que Bernasconi était né à Parme, parce que les livrets de ses opéras portent tous après son nom ces mots : *di Parma*. Ayant été élevé dans cette ville et y ayant passé toute sa jeunesse, il était considéré comme *parmésan* dans toute l'Italie.

on la lui fit apprendre, et ses progrès furent rapides. Il dut bientôt chercher des moyens d'existence dans un talent qui ne lui avait été donné que comme un délassement. Son père, ayant essuyé des revers dans son commerce, en mourut de chagrin, et il fut obligé de donner des leçons de musique pour vivre. Il se livra avec ardeur à l'étude de la composition et donna, en 1741, son premier opéra, à Venise, sous le titre d'*Alessandro Severo*. Il alla ensuite à Rome et dans plusieurs autres villes d'Italie, pour y écrire des opéras, et partout il vit s'accroître sa réputation. Lorsqu'il revint à Parme, en 1747, il y épousa la fille d'un capitaine autrichien, veuve d'un valet de chambre du prince de Würtemberg. Elle avait une fille de son premier mariage nommée *Antonia*; Bernasconi lui donna des leçons de chant, et lui fit acquérir un beau talent en quelques années. Il avait fait précédemment un voyage à Vienne, où il avait écrit, en 1743, l'opéra intitulé *La Ninfa Apollo*; l'année suivante *Temistocle*, et ensuite *Antigone*, qui eurent beaucoup de succès. En 1754, il se rendit à Munich, et y donna *Bajazet* et *l'Ozio fugato dalla Gloria*. L'année suivante, l'électeur Maximilien III le nomma maître de chapelle. Sa femme étant morte en 1756, il se remaria l'année suivante avec Catherine de *Loew*, qui vivait encore à Munich en 1811. Il en eut une fille nommée *Josepha*, à laquelle il n'enseigna pas la musique, dans la crainte qu'elle ne se livrât à la carrière du théâtre comme sa sœur. Bernasconi mourut à Munich, le 24 janvier 1784, à l'âge de 72 ans. Les opéras qu'il a composés pour la cour de Bavière sont: *Bajazet*, le 12 octobre 1754; *Adriano*, 1755; *Alessandro*, 1755; *Didone abbandonata*, 1756; *Agelmondo*, 1760; *Artaserse*, 1763; *l'Olimpiade*, 1764; *Demofonte*, 1765; *Endimione*, 1766; *la Clemenza di Tito*, 1768; *Demetrio*, 1772. Il y écrivit aussi, en 1754, *la Betulia liberata*, oratorio qui eut beaucoup de succès. On a de lui beaucoup de messes, de vêpres et de litanies en manuscrit. Ce compositeur est recommandable par la pureté de son style et la sagesse de ses dispositions; mais il est froid et manque d'invention.

BERNASCONI (Antonia), belle-fille du précédent, débuta à Vienne, en 1764, par le rôle d'*Alceste*, que Gluck avait composé pour elle. Depuis lors, elle s'est fait entendre sur plusieurs grands théâtres d'Italie et à l'Opéra de Londres; partout elle a recueilli des applaudissements.

BERNELIN (Le Jeune), écrivain du dixième siècle dont l'abbé Gerbert a inséré un opuscule dans sa collection des auteurs ecclésiastiques sur la musique (*Scriptores ecclesiastici de Musica*, t. I, p. 312 — 330), d'après un manuscrit du fonds de la reine de Suède qui est à la bibliothèque du Vatican, sous le n° 1661. Ce manuscrit renferme des morceaux de divers auteurs, dont plusieurs anonymes, sur les proportions de l'*Abaque* (*en* architecture), de la musique, de l'arithmétique et de la géométrie. Bernelin le Jeune était de Paris, car on lit en tête du traité de l'*Abaque*: *Præfatio Abaci quem junior Bernelinus edidit Parisiis*. Son ouvrage est dédié à un de ses parents, *Ametius Bernelinus*, qu'il appelle vénérable prêtre et moine (*venerabilis sacerdos et monachus*), dans sa préface. Bernelin écrivit avant la fin du dixième siècle, car il est cité par Gerbert (qui fut pape sous le nom de Sylvestre II, et mourut le 11 mai 1003), dans son opuscule de l'*Abaque*, folio 34 du même manuscrit. L'Opuscule de Bernelin qui concerne la musique a pour titre: *Cita et vera divisio monocordi in diatonico genere*. Les proportions des intervalles qu'il expose sont celles des pythagoriciens puisées dans le traité de musique de Boèce et dans les idées de ces philosophes sur l'harmonie universelle, d'après Censorin et Macrobe. Cette doctrine des musiciens grecs antérieurs à Ptolémée, qu'on retrouve chez tous les auteurs de traités de musique écrits avant le onzième siècle, disparaît dans les écrits de Guido d'Arezzo et dans ceux de ses successeurs.

BERNER (André), violoniste et compositeur attaché à la chapelle électorale de Bonn, naquit en Bohême, en 1766. Neefe disait de lui qu'il possédait un talent remarquable, qu'il avait un bon maniement d'archet et qu'il exécutait avec aisance les plus grandes difficultés. Cet artiste est mort à Bonn, le 5 août 1791. Il a écrit des symphonies pour l'orchestre, des concertos de violon, et d'autres ouvrages qui sont restés en manuscrit. Le catalogue de Westphal (de Hambourg), daté de 1774, indique une symphonie concertante pour deux cors, en *mi* majeur, de la composition de Berner.

BERNER (Élisa), fille de Félix Berner, directeur du théâtre de Bruck sur la Murr, dans la Styrie, naquit le 7 mars 1766 à Mondeau, en Suisse, et fut destinée à la scène allemande dès l'âge de cinq ans. Elle eut pour maître de chant *Gespaen*. Lorsqu'elle joua à Würzbourg avec ses parents, sa voix extraordinaire plut tant au prince, qu'il résolut de l'envoyer en Italie pour lui faire étudier avec soin l'art du chant, dans le dessein de la placer ensuite auprès de lui comme première chanteuse; mais la mort du prince dérangea

tous ces projets. Elisa Berner se rendit avec ses parents à Ratisbonne, où elle épousa, en 1792, le chanteur Jean Népomucène *Peierl*, avec qui elle se rendit à la cour de Munich, en 1787. Sa voix pure et pénétrante, sa bonne vocalisation et son chant plein d'expression, lui procurèrent l'avantage d'être nommée première cantatrice de cette cour en 1796. Ayant perdu son mari, elle se remaria, au mois de novembre 1801, avec François Lang, professeur de musique à Munich. Elle chantait encore en 1811 au théâtre de cette ville.

BERNER (Frédéric-Guillaume), né à Breslau, le 16 mars 1780, était fils de Jean-Georges Berner, premier organiste de l'église Sainte-Élisabeth, homme d'un caractère violent et sévère, qui ne rendit point heureuse l'enfance de son fils. Dès l'âge de cinq ans, celui-ci commença l'étude de la musique dans la maison paternelle. Ses progrès furent rapides; car, avant d'avoir atteint sa septième année, il était en état de chanter à l'église le premier dessus dans les compositions de Hasse, de Graun et de Hiller. A neuf ans il exécuta dans un concert public un concerto de piano qui fut applaudi; à treize ans, on le nomma organiste adjoint de son père. On ne le destinait pas à n'être que musicien, et ses parents songeaient à en faire un prédicateur; mais il ne montra jamais de goût décidé que pour son art. Cependant sa facilité d'apprendre lui fit acquérir sans peine quelques connaissances dans les lettres et dans les sciences. Vers l'année 1794, il fut placé sous la direction de Gehirne, maître de musique du chœur de Saint-Mathieu, considéré à cette époque comme le musicien le plus instruit qui fût à Breslau, dans la science du contrepoint et de l'harmonie. Ce digne artiste voua à son élève un sentiment d'affection paternelle qui ne se démentit jamais. Vers la fin de sa vie, Berner se rappelait encore avec attendrissement les heureuses années qu'il avait passées près de son maître. Pendant le temps où il était occupé de ces études théoriques, Reichardt, bon instrumentiste de Breslau, lui enseignait à jouer du violoncelle, du cor, du basson et de la clarinette. Comme pianiste il acquit une sorte de célébrité, et fut considéré par Charles-Marie de Weber comme un des plus habiles artistes en ce genre qu'il y eût dans la Silésie. A seize ans il obtint une place de clarinettiste au théâtre, et la conserva pendant huit années. Il employait la plus grande partie de l'argent qu'il gagnait dans l'exercice de sa profession à l'acquisition de livres, pour augmenter ses connaissances musicales. Le style de l'orgue qu'il avait appris de son père était petit, mesquin et fleuri; mais, après avoir entendu le célèbre organiste Nicolay, de Gœrlitz, et l'abbé Vogler (en 1801), il changea sa manière et entra avec enthousiasme dans l'école de Bach et de Kirnberger. Vers le même temps Wœlfl, ayant visité Breslau, et s'y étant fait entendre dans plusieurs concerts, devint le modèle que Berner se proposa d'imiter sur le piano.

En 1804, Charles-Marie de Weber fut nommé directeur de musique du théâtre de Breslau; vers le même temps les frères Pixis arrivèrent dans cette ville, y donnèrent des concerts et y séjournèrent. L'intimité de ces artistes avec Berner excita dans l'âme de celui-ci un enthousiasme nouveau et hâta le développement de ses facultés musicales. Chaque jour marquait ses progrès dans quelque partie de son art. Dans les années suivantes il contribua à l'établissement de plusieurs sociétés dont l'objet était de rendre la musique florissante dans la Silésie; et ses efforts pour atteindre à ce but ne furent pas infructueux.

Vers 1811, le célèbre professeur Zelter, de Berlin, fut chargé d'aller à Breslau pour dresser un catalogue de tous les ouvrages de musique qui avaient été trouvés dans les bibliothèques des couvents supprimés, et faire un rapport sur l'état de la musique en Silésie. Les deux artistes qu'il distingua d'abord furent Berner et Schnabel. Sur son rapport, ils furent appelés à Berlin pour y prendre connaissance de la méthode d'enseignement des masses vocales, mise en pratique par Zelter, afin qu'ils pussent fonder à Breslau une école du même genre que la sienne. Cette circonstance fut favorable à la réputation de Berner, en lui fournissant l'occasion de se faire entendre comme organiste devant une assemblée d'artistes et d'amateurs distingués, dans l'église de la garnison. La *Gazette Musicale* de 1812 (n° 23) a rendu témoignage du talent qu'il déploya dans cette circonstance. Berner, qui avait retrouvé à Berlin son ancien ami Weber, fut présenté par lui à Meyerbeer et à la famille Mendelsohn, qui l'accueillirent avec une vive et sincère bienveillance.

De retour à Breslau, il y reprit possession de sa place d'organiste de Sainte-Élisabeth, et se mit avec Schnabel au travail pour l'exécution des plans relatifs aux grandes institutions de musique. Le séminaire des instituteurs protestants fut établi, et Berner en fut nommé le directeur de musique. Cette place l'obligeait à enseigner le chant choral, l'orgue et l'harmonie à cent élèves environ. De plus, comme directeur de musique, il devait aussi enseigner le chant d'ensemble à un grand nombre d'élèves; ces

travaux étaient au-dessus de ses forces physiques, et souvent ils lui causaient de graves indispositions. Dans ses moments de loisir, il s'occupait à rédiger le catalogue de la musique des couvents. Ce travail, où il alla au delà de mille articles, a mérité les éloges des connaisseurs. Le reste de sa vie se passa dans ces travaux et dans ceux de la composition. Il y avait peu de mois où il ne produisît quelque ouvrage pour l'orgue, le piano ou le chant. Dans les dernières années de sa vie, sa santé se dérangea de manière à donner de sérieuses inquiétudes à ses amis, et le principe d'une maladie de poitrine se manifesta. Elle le conduisit au tombeau le 9 mai 1827, à l'âge de 47 ans. Ainsi qu'il arrive souvent dans les maladies de cette espèce, une mélancolie habituelle l'éloigna de la société où il avait toujours été bien accueilli, et même de ses amis les plus intimes. Il ne voyait qu'intrigues et conspirations contre sa réputation, contre ses ouvrages, et se persuadait qu'il n'était entouré que d'ennemis dévoués à sa perte. Au commencement de l'année même de sa mort, il ouvrit son cœur sur tous ses chagrins au poëte Schneiderreit, et celui-ci fut si touché de la triste situation de son esprit, qu'il en fit le sujet d'une élégie publiée dans le n° 17 du recueil intitulé *Der Hausfreund* (L'Ami de la maison) sous le titre de *Vie et art de Berner*. Des obsèques magnifiques furent faites à cet artiste. Schnabel, l'organiste Kœhler, tous les musiciens et les élèves du séminaire et de l'université se réunirent pour lui rendre les derniers honneurs, et pour exécuter des morceaux de musique à son convoi funèbre. Les corps de musique de cinq régiments faisaient aussi partie du cortége.

Berner est une des gloires de la musique moderne en Silésie; non qu'on puisse le considérer comme un de ces hommes de génie qui impriment un mouvement de transformation ou de progrès à leur art; mais il avait des connaissances étendues, son instinct du beau était pur, et, s'il ne se rencontrait pas de qualités transcendantes dans ses productions, on ne peut nier qu'elles ne fussent marquées du cachet du goût et du savoir. A l'orgue, il improvisait toujours, ne se préparait même pas et aimait qu'on lui donnât des thèmes, pour montrer son habileté à les développer. Parmi ses élèves les plus distingués on compte Kœhler, son successeur comme organiste, Zollner, et surtout Adolphe Hesse, considéré aujourd'hui comme un des premiers organistes de l'Allemagne. Ses compositions sont nombreuses. En voici l'aperçu. Ses premières productions, qui consistent en cantiques latins, suites de danses, marches et divertissements, écrits depuis 1792 jusqu'en 1796, ne peuvent être considérés que comme de faibles essais de sa jeunesse. En 1799, il écrivit une pièce d'harmonie en *mi* mineur et une élégie de Jules de Tarent. En 1801, ses compositions commencèrent à prendre des formes dignes d'être considérées comme des productions d'art. Beaucoup de ses ouvrages sont restés en manuscrit: ceux qui ont été publiés sont : 1° Divertissement pour violon et orchestre, œuvre 13; Breslau, Fœrster. — 2° Concerto pour la flûte, op. 17; ibid. — 3° Deux rondos pour piano et orchestre, œuvres 21 et 23; ibid. — 4° Des variations pour piano seul, sur différents thèmes, œuvres 9, 12, 14, 16, 18, 20, 22, et 24; ibid. —5° Trois cahiers de polonaises et de valses lentes et vives; ibid.;—6° Des préludes faciles pour l'orgue; ibid. — 7° Cantate sur des paroles allemandes de S. G. Bürde, à quatre voix et orchestre; ibid.; — 8° Petite cantate religieuse pour quatre voix d'homme et orchestre; ibid.; — 9° Le cent cinquantième psaume, pour quatre voix, avec ou sans orchestre; Breslau, Leuckart. C'est le meilleur ouvrage de Berner. — 10° Hymne des Allemands, avec orchestre; Breslau, Fœrster. — 11° *Offrande sur l'autel de la patrie*, de Kapf, pour deux soprani, ténor et basse avec accompagnement de piano; ibid. — 12° Six chants et trois canons faciles pour trois voix d'homme, avec accompagnement de piano, op. 19; ibid. — 13° Trois chants pour deux soprani, ténor et basse, avec piano obligé, op. 26; ibid. — 14° Quatre chants à quatre voix d'homme pour l'Almanach des Muses de la Silésie; 1827. — 15° Six recueils de chansons allemandes à voix seule, avec accompagnement de piano. — 16° Hymne allemand (*Der Herr ist Gott*), pour quatre voix d'homme, avec accompagnement d'instruments à vent, œuvre posthume; Breslau, Cranz. Parmi les œuvres inédites de Berner, on remarque un intermède comique intitulé *Le Maître de chapelle*; des variations pour flûte avec orchestre, des variations et des divertissements pour clarinette et orchestre; plusieurs ouvertures pour l'orchestre, dont une pour l'inauguration de la Société Musicale de l'Université; le vingt-deuxième psaume pour deux ténors et deux basses; des chants à huit voix réelles; des Variations pour l'orgue; une théorie de la combinaison des jeux de cet instrument; un *Te Deum* avec orchestre; un *Offertoire*; un *Alleluia*; des chants maçoniques en chœur; trois chœurs pour une tragédie d'Iffland; une ouverture à grand orchestre pour le drame de *Benno*; et beaucoup de pièces déta-

chées ; Un *Domine ad adjuvandum me festina*, pour chœur et orchestre, composé en 1805 ; Offertoire de la Fête de Sainte Edwige, en 1828 ; *Alleluia*, en 1805 ; des chœurs pour les Francs-Maçons ; deux chœurs funèbres avec accompagnement d'instruments à vent, etc. Berner s'est aussi fait connaître comme écrivain didactique par les ouvrages dont voici les titres : 1° *Grundregeln des Gesanges, nach Hiller entwarfen* (Principes du chant, traités d'après Hiller) ; Breslau, 1815. — 2° *Theorie der Choralzwischenspiele* (Théorie des conclusions d'orgue pour les chorals, en 4 suites ; Ibid. 1819. — 3° *Die Lehre der musikalischen Interpunktion* (La Science de la ponctuation musicale) ; Ibid, 1821. Une notice biographique de Berner a été publiée sous ce titre : *Fried. Wilh. Berner, Ober-organist zu Breslau, nach seinem Leben und Wirken in der Musik dargestellt* ; Breslau, 1829, in-8°.

BERNEVILLE (Gillebert de), trouvère du treizième siècle, naquit à Courtrai, selon l'opinion commune ; cependant il est plus vraisemblable qu'il vit le jour au petit village de Berneville, près d'Arras. Il florissait avant l'an 1260, car il fut attaché au service de Henri III, duc de Brabant, qui mourut dans cette année. Ce prince lui a adressé une chanson qui commence par ces mots : *Biau Gillebert s'il vos agrée, etc.* Gillebert nous apprend dans une de ses chansons qu'il aima Béatrix d'Audenarde, quoiqu'il avoue qu'il fût marié. Le manuscrit de la Bibliothèque impériale coté 7222 contient quinze chansons notées de la composition de ce trouvère ; deux manuscrits de la même bibliothèque (65 et 66, fonds de Cangé) nous en ont conservé six autres.

BERNHARD surnommé *l'Allemand* ; ou le *Teutonique*, par beaucoup d'auteurs anciens, est considéré en général comme ayant inventé les pédales de l'orgue à Venise, vers 1470. Les mêmes auteurs qui parlent de Bernhard, disent aussi qu'il fut organiste de Saint-Marc de cette ville. Or, les listes des organistes des deux orgues de cette église, qui existent dans ses registres, et qui ont été publiées en dernier lieu par M. de Winterfeld, dans son livre sur l'époque artistique de Jean Gabrieli, et surtout dans la *Storia della Musica sacra nella già cappella ducale di San Marco in Venezia dal* 1318 *al* 1797, par M. François Caffi, nous indiquent deux artistes du nom de Bernard qui ont été attachés à l'église de Saint-Marc, en qualité d'organistes. Le premier, appelé *Mistro Bernardino*, fut nommé à cette place le 3 avril 1419 : il eut pour successeur *Bernardo di Stefanino Murer* le 15 avril 1445. Ce nom de *Murer* est probablement altéré ; mais il est vraisemblable qu'il cache le véritable nom de l'artiste dont il s'agit dans cet article, et que celui de *Bernhard*, n'était qu'un prénom. Quoi qu'il en soit, il paraît, par les éloges que ses contemporains ont donnés à celui qui portait ce nom, que son mérite fut distingué, et qu'il doit être compté parmi les meilleurs organistes de son temps. A l'égard de l'invention des pédales de l'orgue, qu'on lui attribue, aucune réclamation ne s'est élevée jusqu'à ce jour sur sa réalité. Mon intention n'est pas de la mettre en doute : cependant je crois devoir fixer l'attention des historiens futurs de la musique, et particulièrement de l'orgue, sur un fait qui pourrait faire présumer que la première idée de ces pédales remonte à une époque beaucoup plus reculée que celle où Bernhard vécut. Il existe une chronique flamande, écrite de 1318 à 1350 par Nicolas De Clerck, dans laquelle on trouve un passage en vers sur un facteur de *vielles* et *rubebbes* (violes de ce temps), nommé *Louis Van Valbeke* qui, à cause de sa profession, est désigné dans les vers sous le nom de *Vedelaere* (1). Ce Louis Van Valbeke, né au bourg de Valbeke en Brabant, vécut sous le duc Jean II, de 1294 à 1312. Des Roches me paraît avoir été le premier qui a eu connaissance du passage en vers qui y est relatif ; il en a fait le sujet d'une dissertation qui est insérée parmi les mémoires de l'Académie de Bruxelles (t. 5, p. 525). Voici ces vers :

In deser tyt aterf menschelye
Die goede Vedelaere Lodewye
Die de beste was die voor dien
In de werelt ye was ghesien
Van makene ende metter haod
Van Vaelbeke in Brabant
Alsoe was by gheoant
Hy was d'eerste die want
Van *stampien* die manteren
Die men noch hœrt antteren.

Dans le mot *stampien* qui se trouve à l'avant-dernier vers de ce passage, et qui indique une invention particulière à Louis de Vaelbeke, Des Roches a cru voir la preuve que la première idée de l'invention de l'imprimerie lui appartenait, rapportant ce mot à l'italien *stampare* (imprimer) ; en sorte que l'invention de cet art, qui a changé la condition des hommes, remonterait à une époque antérieure à l'année

(1) M. de Reiffenberg se trompe lorsqu'il dit (dans le *Recueil Encyclopédique belge*, t. 2, p. 51), que Louis Van Valbeke était joueur ou fabricant de rebecs. Le *rebec* était un instrument rustique et grossier, fort différent de la viole, qu'on appelait *vedel* en flamand.

1312, et serait en son berceau dans le Brabant. Des Roches a traduit ainsi le passage de la chronique flamande : « en ces temps mourut, « de la mort commune à tous les hommes, « Louis, cet excellent faiseur d'instruments, le « meilleur artiste qu'on eût vu jusque-là dans « l'univers en fait d'ouvrages mécaniques. Il « était de Vaelbeke en Brabant, et il en porta « le nom. Il inventa la manière d'imprimer « (*stampien*) qui est présentement en usage. » Plusieurs auteurs ont attaqué cette interprétation de Des Roches; mais Breitkopf, qui s'est rangé parmi ses adversaires, a donné une explication fort ridicule de ce passage (dans son *Essai sur l'origine de l'imprimerie*), lorsqu'il a cru y voir que Van Vaelbeke avait inventé l'art de frapper la mesure avec le pied. Qui ne sait que l'usage de marquer ainsi la mesure existait dans l'antiquité, et qu'il y avait même chez les Grecs et les Romains des chaussures de bois et de métal dont se servaient les chefs des chœurs pour rendre le mouvement plus sensible.

Qu'on réfléchisse à la profession de l'inventeur, dont il est parlé dans la chronique de Nicolas de Clerck, et à l'analogie du mot *stampien* avec le verbe *stampen* (presser avec le pied), et l'on verra que l'explication la plus probable est que Louis Van Vaelbeke avait inventé l'art de jouer d'un instrument avec les pieds. Or, il n'est pas d'instrument de son temps auquel cet art ait pu s'appliquer, si ce n'est à l'orgue. Peut-être est-il donc permis de penser que le facteur d'instruments brabançon avait trouvé, dès la fin du treizième siècle ou au commencement du quatorzième, le principe du mécanisme des pédales, qui a complété le système de l'orgue, et en a fait un instrument de si grande ressource. Ceci d'ailleurs n'ôterait rien à la gloire de Bernhard, car l'organiste de Saint-Marc pouvait n'avoir point eu connaissance de l'invention du luthier flamand. Bernhard Murer a eu pour successeur Baptiste Bartolomio, le 22 septembre 1459.

BERNHARD (Christophe), maître de chapelle à Dresde, naquit à Dantzick, en 1612. Son père, qui était marin, perdit toute sa fortune dans un naufrage, et ne lui laissa d'autre ressource que d'aller chercher de l'instruction dans l'école gratuite de chant de sa ville natale. Un jour il chantait, suivant un ancien usage du nord, avec un de ses camarades à la porte du docteur Strauch, qui lui demanda quelle était sa famille, et quels étaient ses projets pour l'avenir. Sur sa réponse qu'il était pauvre et qu'il avait un vif désir de faire des études, le docteur lui promit son assistance, l'envoya au collége, et lui fit donner des leçons de musique et de chant par le maître de chapelle Balthasar Erben. Les progrès de Bernhard furent rapides, et en peu de temps il fut en état d'être admis à la chapelle avec des appointements. Son protecteur le confia ensuite aux soins de Paul Syfert, organiste de Dantzick, qui lui enseigna les principes de l'harmonie. Dans le même temps il continuait ses études dans la théologie et le droit; mais toutes ses pensées étaient tournées vers la musique, et son désir le plus vif était de pouvoir aller achever ses études dans cet art à Dresde. Le docteur Strauch souscrivit enfin à ses vœux, et lui donna des lettres de recommandation. Erben l'adressa aussi au maître de chapelle Schütz, qui le fit entrer à la chapelle du roi comme contralto. Schütz lui enseigna les règles du contrepoint, et lui apprit à écrire dans le style de Palestrina. Sa voix d'alto ayant été transformée en ténor, l'électeur l'envoya en Italie pour s'y perfectionner dans l'art du chant, et pour y recruter des chanteurs. A Rome, Bernhard se lia d'amitié avec Carissimi et tous les grands artistes de cette époque. Il écrivit dans cette ville deux messes à dix voix et autant d'instruments, dont la pureté de style excita, dit-on, l'étonnement des Italiens. Obligé de retourner à Dresde, il emmena avec lui deux des meilleurs sopranistes de l'Italie et quelques autres bons chanteurs. L'électeur fut si satisfait de ce premier voyage, qu'il en fit faire un autre immédiatement par Bernhard, pour chercher à compléter le chœur italien, et pour avoir un maître de chapelle. Ces mêmes artistes qui avaient recherché sa faveur en Italie pour qu'il les fît entrer dans la chapelle électorale, conspirèrent contre son repos, dès qu'ils y furent, et lui causèrent tant de chagrins, qu'il fut obligé de s'éloigner de Dresde, et d'accepter une place de chantre à Hambourg. Cependant l'électeur ne le vit s'éloigner qu'à regret, et ne lui accorda sa démission, que sur la promesse qu'il reviendrait près de lui à sa demande. Après avoir dirigé la musique pendant dix ans à Hambourg, Bernhard fut rappelé par l'électeur Jean Georges III, à la cour de Dresde, pour y enseigner la musique aux deux princes Jean Georges IV et Frédéric-Auguste. L'artiste avait peu de penchant à accepter les offres qui lui étaient faites, mais l'électeur y joignit la place de maître de chapelle, et cette faveur le décida à retourner dans la capitale de la Saxe. Les avantages qu'on lui avait assurés étaient un traitement de 1100 thalers (4,125 fr.); ses deux fils furent placés à l'université aux frais de l'électeur. Ses

grands travaux l'avaient fait connaître de toute l'Allemagne, et lui avaient fait une brillante réputation; il vécut encore dix-huit ans à Dresde. Le 14 novembre 1692, il mourut dans cette ville, à l'âge de quatre-vingts ans. Outre les deux messes qui ont été mentionnées précédemment, et qui sont restées en manuscrit, on a de Bernhard : — 1° *Geistlicher Harmonien erste Theil, bestehendin 20 deutschen Konzerten fur 2, 3, 4 and 5 Stimmen* (Première partie de l'Harmonie sacrée consistant en vingt cantates allemandes pour deux, trois, quatre et cinq voix); Dresde, 1665, in-4°. — 2° *Prudentia Prudentiana*; Hambourg, 1669, in-fol. C'est une hymne en langue latine, traitée dans les trois contrepoints doubles à l'octave, à la dixième et à la douzième, avec de grands développements. Comme écrivain sur la didactique de l'art, Bernhard mérite aussi d'être mentionné. Le maître de chapelle Stœlzel, de Gotha, a possédé un traité de composition, divisé en soixante-trois chapitres, dont il était auteur, et qui était intitulé : *Tractatus compositionis augmentatus*. Forkel en possédait une copie, et avait en outre un autre ouvrage de Bernhard, divisé en vingt-neuf chapitres, et qui avait pour titre : *Ausführlicher Bericht von dem Gebrauch der Consonanzen, nebts einem Anhang von dem doppelten und vierfachen Contrapunct* (Explication détaillée de l'usage des consonnances et des dissonances, avec un supplément concernant le contrepoint double et quadruple).

BERNHARD (GUILLAUME-CHRISTOPHE), excellent organiste et claveciniste, né à Saalfeid vers 1760, se trouvait à Gœttingue en 1783, et y publia l'année suivante trois sonates et un prélude pour le clavecin. Il partit ensuite pour Moscou, où il est mort en 1787, à l'âge de vingt-sept ans. Il se faisait surtout remarquer par la perfection de son jeu dans l'exécution des ouvrages de Jean-Sébastien Bach.

BERNHARD (B.), ancien élève de l'école des chartes de Paris, est né à Strasbourg, vers 1812. Il est auteur de curieuses recherches sur les corporations d'instrumentistes du moyen âge. Il a publié des extraits de son intéressant Mémoire sur la confrérie des ménétriers de Paris dans la *Bibliothèque de l'école des chartes* (t. III, IV, V.). On a aussi du même littérateur une *Notice sur la confrérie des joueurs d'instruments d'Alsace relevant de la juridiction des anciens seigneurs de Ribaupierre, et plus tard de celle des Palatins des Birkenfeld, aujourd'hui maison royale de Saxe*, insérée dans le tome troisième de la *Revue historique de la noblesse* (15e livraison, Paris, 1844, pages 169-190), publiée sous la direction de M. André Borel d'Hauterive. Le sujet de cette notice avait déjà été traité par Jean-Fréderic Scheid (V. ce nom), dans une thèse intitulée : *Dissertatio inauguralis de Jure in musicos singulari, Germ. Dienste und Obrigkeit der Spielleuth, Rappoltsteinensi comitatui annexo*, etc; mais le travail de M. Bernhard, puisé dans une multitude de titres originaux des archives de Strasbourg et de Colmar, ainsi que des archives générales de France et des manuscrits de la Bibliothèque impériale de Paris, a, par la solide érudition et l'esprit de critique de l'auteur, bien plus d'intérêt que la faible dissertation de Scheid.

BERNHOLD (JEAN-BALTHASAR), professeur de théologie au commencement du dix-huitième siècle, a écrit un petit traité de la musique d'église, que Mitzier a inséré dans sa Bibliothèque de musique, t. 3, p. 233-371.

BERNIA (VINCENT), luthiste et compositeur, né à Bologne, vivait vers 1600. Besard nous a conservé dans son *Novus Partus* (Part. III. p. 32 et 47), une *Toccata cromatica*, un *Ricercare sopra ut, ré, mi, fa, sol, la*, et une pièce intitulée *Le Coq et la Poule* (Gallus et Gallina), de la composition de Bernia.

BERNIER (NICOLAS), né à Mantes, le 28 juin 1664, mourut à Paris, le 5 septembre 1734. Il fut d'abord maître de musique de Saint-Germain l'Auxerrois, puis maître de musique du roi dans la Sainte-Chapelle du palais. Étant allé à Rome, pour y étudier son art avec plus de fruit qu'il ne pouvait le faire en France, il désira se lier avec Caldara, qui jouissait alors d'une grande réputation. On raconte à ce sujet une anecdote qui semble n'être que la copie d'une autre, commune à deux peintres de l'antiquité, et à Michel-Ange. On dit que ne trouvant d'autre moyen de s'introduire chez Caldara, il se présenta à lui comme domestique, et fut admis en cette qualité. Un jour, ayant trouvé sur le bureau de son maître un morceau que ce compositeur n'avait point terminé, Bernier prit la plume et l'acheva. Cette aventure, dit-on, les lia de l'amitié la plus intime. Bernier passait pour le plus habile compositeur de son temps. Cependant son style est froid et lourd, et sa manière est incorrecte comme celle de tous les compositeurs français de cette époque. On a de cet auteur : — 1° *Motets à une, deux et trois voix, avec symphonie et sans symphonie, au nombre de vingt-six; 1re œuvre, gravée par H. de Baussen*; Paris, chez l'auteur, 1703. gr, in-fol. — 2°. *Motets à une, deux et trois voix avec symphonie et sans symphonie*; 2me œuvre; Paris,

chez l'auteur, 1713, gr. in-fol. 1er et 2e livre. — 3° *Motets*, livre posthume, mis au jour par Lacroix; Paris, 1736 in-fol. — 3° *Cantates françaises*, livres 1 à 7, in-folio. — 4° *Deux Motets* et un *Salve regina*, manuscrits, à la Bibliothèque du Roi. Bernier avait compris la supériorité des musiciens italiens, et il avait pour habitude de dire à tous les jeunes compositeurs : *Allez en Italie; ce n'est que là que vous pourrez apprendre votre metier.*

BERNON, moine bénédictin, vécut à la fin du dixième siècle et dans la première moitié du onzième. Il mourut le 7 janvier 1045. Suivant le P. Bernard Pez (*Thesaur. Anecdotorum nov.*, t. I, part. III,) Guill. Cave (*Hist. rer. litter. ad an.* 1014), et Casimir Oudin (*Comment. de Scriptor. Ecclesiasticis*, t. II, col. 598-600), Bernon était allemand de naissance, et fut d'abord moine de Saint-Gall, en Suisse, où il s'occupa de musique et d'Histoire ecclésiastique. En 1014 il fut élu abbé de Reichenau (en latin *Augiæ*), à l'extrémité de la Souabe, sur le Lac de Zell, près de celui de Constance. C'est de là que Bernon est appelé *augiensis* par les écrivains du moyen âge. D'après l'*Histoire littéraire de la France*, par les bénédictins (t. VII, p. 576), Bernon n'était pas Allemand, mais Français, et il ne fut pas moine de Saint-Gall, mais de l'abbaye de Fleuri sur la Loire, où il se trouvait encore en 999, ayant été un des religieux de ce monastère députés à l'assemblée d'Orléans dans cette même année, pour fixer la durée de l'Avent qui précède la fête de Noël. De Fleuri, Bernon passa à l'abbaye de Prum, au diocèse de Trèves, et l'empereur S. Henri, ou Henri le Pieux, le fit nommer en 1008 abbé de Reichenau, et non en 1014, comme le veut Guillaume Cave. En 1013 il accompagna ce prince en Italie, et se trouva à Rome à son couronnement comme empereur, au mois de février de l'année suivante. Cette dernière circonstance paraît avoir été la cause de l'erreur de Cave. Outre divers ouvrages concernant la liturgie et l'histoire, on a de Bernon plusieurs écrits sur la musique, ou plutôt sur le chant ecclésiastique. Le premier a pour titre *Tonarius*, c'est-à dire *règle des tons*. Il est précédé d'une préface (*Prologus ad tonarium*) très-développée, qui contient l'exposé de la forme des tons, de leur nombre, de leurs caractères distinctifs, et des intervalles qui y sont contenus. On y voit qu'au lieu de huit tons, Bernon en compte neuf, parce que le neuvième (*la, si, ut, ré, mi, fa, sol, la*) n'est pas de la même espèce d'octave que le deuxième ton, bien que la gamme soit semblable dans tous les deux, parce que la finale et la dominante sont différentes. Ce sont les chants de ce neuvième ton qui, transposés une quinte plus bas, à cause de leur trop grande élévation pour les voix de basse, ont fait confondre ce ton avec le premier, et ont introduit dans celui-ci le bémol à la sixième note, par altération. Le type du premier ton se voit dans l'hymne *Ave, maris stella;* tous les chants qui ne sont pas conformes à ce type sont du neuvième ton transposé. Les récapitulations ou neumes des tons dont Bernon donne l'explication dans son *Tonarius* sont empruntées au chant de l'Église grecque. Ces neumes avaient des avantages que n'ont pas celles du chant romain, à savoir, que non-seulement leurs formes de chant, mais leurs noms faisaient connaître immédiatement la nature authentique ou plagale du ton par leurs terminaisons barbares, en *œane* pour les authentiques, et *œanis* ou *œagis* pour les plagaux; et de plus elles indiquaient l'ordre numérique du ton, ou authentique ou plagal, par la forme du mot entier; avantage que n'a pas dans le chant romain la contraction du *seculorum amen* dans l'*Euouæ*. Le second ouvrage de Bernon est un traité des différences des psaumes et des modulations de leur chant (*De varia Psalmorum atque cantuum modulatione*). Il renferme des recherches philologiques très-curieuses, et l'auteur y fait preuve d'une érudition solide et de plus de critique que l'on n'en trouve chez les écrivains de son temps. Le petit traité *De Consona tonorum diversitate* est le troisième ouvrage connu de Bernon. L'auteur a pour objet de donner quelques instructions sur l'usage des chants d'espèces différentes dans l'office divin, tels que les répons, antiennes, invitatoires, graduels, offertoires, etc. L'abbé Gerbert a inséré les trois opuscules de Bernon dont on voit ci-dessus le contenu dans sa collection intitulée *Scriptores ecclesiastici de Musica sacra potissimum*, tome 2e, p. 61-124, d'après un manuscrit du 12e siècle qui existait à l'abbaye de Saint-Blaise, et qu'il a collationné avec d'autres de Leipsick, des abbayes de Saint-Emeran, d'Almont et d'Ottobeuern. Malheureusement il en a supprimé tous les exemples en notation neumatique qui se trouvent dans un beau manuscrit de la Bibliothèque *Vallicellana*, à Rome. Précédemment, le bénédictin Bernard Pez avait publié la préface du *Tonarius* dans son *Thesaurus Anecdotorum*, t. IV, p 69-72, et il avait donné l'introduction du petit traité *De Consona tonorum diversitate*, t. V, p. 199-201 du même ouvrage. Trithème a signalé l'existence d'un autre ouvrage de Bernon (*Chron. Hirs.*, t. I, p. 160), lequel avait pour titre : *De instrumentis musicalibus*, et

qui commençait par ces mots : *Musicam non esse cantum*. Vossius (*De Scient. Mathem.*, C. 60, n° 7) dit que ce livre est dédié à Aribon, archevêque de Mayence. Il paraît, d'après ce renseignement, que le savant hollandais l'avait vu ; mais il n'indique pas le lieu où se trouvait le manuscrit, et l'on n'en connaît pas de copie aujourd'hui. Dans un manuscrit de la bibliothèque Pauline de Leipsick, côté n° 31 (V. *Catalogue des manusc. de la Biblioth. Pauline*, p. 308, Leipsick, 1686, in-12) lequel contenait divers ouvrages de Bernon, on trouvait un petit traité *De Mensura Monochordis*, qui lui est attribué. L'auteur de l'article qui concerne Bernon, dans la *Nouvelle Biographie générale* publiée par MM. Didot frères, dit, au sujet de ce traité : « dans « la mesure du monochorde il (Bernon) paraît « s'être écarté de la règle de Boèce, d'accord en « cela avec Gui d'Arezzo, son contemporain, *qui* « *supposait un seul ton dans le tétracorde !* » On ne sait ce que cela signifie ; car il est impossible de concevoir un tétracorde dans lequel il n'y aurait *qu'un seul ton*. L'auteur de l'article a-t-il voulu dire *un seul demi-ton?* En quoi Gui d'Arezzo et Bernon se seraient-ils écartés de Boèce sur ce point? Boèce, comme tous les musiciens de tous les temps et de tous les lieux, n'a jamais songé à mettre plus d'un demi-ton dans un tétracorde quelconque, puisque cela ne se peut. L'auteur de l'article a fait un non sens.

BERNOUILLI (Jean), professeur de mathématiques et de physique à Bâle, et l'un des plus grands géomètres de son temps, naquit à Bâle, le 27 juillet 1667, et mourut dans la même ville le 2 janvier 1747. Il fut de toutes les sociétés savantes de l'Europe. On trouve dans la 3° partie des Mémoires de l'Académie des Sciences de Pétersbourg (1732) une dissertation dont il est auteur, et qui est intitulée : *Erfindungen von dem Schwinge der ausgestreckten Chorden, wenn dieselben mit Gewichten von verschiedener Schwere, aber in gleicher Entfernung beschweret sind* (Découverte des vibrations des cordes flexibles, etc.)

BERNOUILLI (Daniel), célèbre géomètre, né à Groningue, le 19 février 1700. Ses études se tournèrent d'abord vers la médecine, dans laquelle il prit le grade de docteur ; mais son génie l'entraînait vers les mathématiques, dont son père, Jean Bernouilli, lui avait donné des leçons. Il fut appelé à Pétersbourg pour y enseigner cette science ; mais en 1733 il revint dans sa patrie, où il obtint d'abord une chaire d'anatomie et de botanique, puis une de physique, à laquelle on réunit une chaire de philosophie spéculative. Il fut membre des Académies de Berlin, de Saint-Pétersbourg, de la Société Royale de Londres, et associé étranger de l'Académie Royale des Sciences de Paris. Il est mort à Bâle, le 17 mars 1782. On lui doit plusieurs dissertations relatives à l'*acoustique*, savoir : 1° *Recherches physiques, mécaniques et analytiques sur le son et les tons des tuyaux d'orgue différemment construits* (Mém. de l'Acad. Roy. des Sciences, 1762, p. 431-485).—2° *Recherches sur la coexistence de plusieurs espèces de vibrations dans le même corps sonore* (*Voy.* Mém. de l'Acad. de Berlin, 1753 et 1765, et *Nov. comment. Acad. Petrop.*, tom. XV et XIX). Il a proposé une explication ingénieuse de la production des sons harmoniques ; mais Lagrange a démontré qu'elle n'est pas fondée.

BERNOUILLI (Jacques), neveu du précédent, géomètre et membre de l'Académie des Sciences de Saint-Pétersbourg, naquit à Bâle, le 17 octobre 1759, et se noya en se baignant dans la Néva, le 3 juillet 1789. Il a fait insérer dans les Mémoires de l'Académie de Saint-Pétersbourg (1787) un *Essai théorique sur les vibrations des plaques élastiques rectangulaires et libres*. Ce sujet a fixé plus tard l'attention de Chladni, qui y a fait de belles découvertes, et a été postérieurement l'objet des travaux de plusieurs savants géomètres. *Voy.* Germain (Mlle).

BERNSDORF (Édouard), né à Dessau, le 20 mars 1825, a étudié la composition avec Frédéric Schneider, puis avec Marx, à Berlin. Il s'est fixé à Leipsick comme professeur de musique, compositeur et écrivain sur son art. Ses compositions consistent en pièces pour le piano et en *Lieder*. Il s'est chargé de la rédaction de l'*Universal Lexicon der Tonkunst*, entreprise par le docteur Jules Schladebach, avec la coopération supposée, mais non réelle, de Liszt, Marschner, Reissiger et Spohr, puis abandonnée par le fondateur après la publication de la troisième livraison, formant les 240 premières pages du premier volume. Après une longue interruption, l'éditeur, M. Robert Schaefer, de Dresde, annonça, par une note publiée le 24 juin 1856, le changement de rédaction de l'ouvrage, confiée désormais à M. Bernsdorf. Depuis lors les livraisons se sont succédé avec régularité. Le nouveau rédacteur de ce *Dictionnaire universel de musique* a fait preuve de zèle et d'intelligence dans son travail. Moins étendu que le Lexique de Schilling, plus développé que celui que Gassner a publié sous le même titre, en 1849 (*V.* Gassner), le livre de M. Bernsdorf peut avoir de l'utilité pour un grand nombre de lecteurs. En 1858, une nouvelle interruption dans la publication du Lexique de M. Bernsdorf fit croire

que l'ouvrage ne serait point achevé; mais la vingtième livraison vient de paraître (janvier 1859) à Offenbach, chez M. J. André: il y a donc lieu de croire que le livre sera terminé.

BEROALDO (Philippe), d'une famille noble de Bologne, naquit en cette ville, le 7 décembre 1453. A l'âge de dix-neuf ans il établit une école de belles-lettres à Bologne, puis à Parme et à Milan. Il fut rappelé dans sa patrie pour y occuper une chaire de belles-lettres à l'université; il conserva cette place toute sa vie, et mourut le 15 juillet 1505. On a de lui un discours intitulé: *De laude musices;* Bâle, 1509.

BERR (Michel), savant israélite, membre de la société des antiquaires de France et de beaucoup d'autres sociétés savantes, est né à Nancy en 1780. Il exerça à Paris la profession d'avocat, qu'il abandonna pour se livrer à la carrière des lettres. Parmi ses nombreux écrits, on remarque une *Dissertation sur la musique et sur l'élégie des Hébreux*, insérée dans le *Magasin encyclopédique*, tome XVI.

BERR (Frédéric), virtuose sur la clarinette et sur le basson, naquit à Mannheim, dans le grand-duché de Bade, le 17 avril 1794. Après avoir servi en France, son père, Jacob Berr, excellent musicien, alla s'établir à Frankenthal sur le Rhin, à deux lieues de Worms, et y enseigna la musique. Il donna à son fils, alors âgé de six ans, des leçons de violon; plus tard il le contraignit à jouer de la flûte, que le jeune musicien n'aimait pas, mais qui lui facilita dans la suite l'étude du basson, son instrument de prédilection. Il étudiait celui-ci avec tant d'ardeur et de persévérance, que souvent la fatigue lui causait des défaillances. La sévérité de son père obligea le jeune Berr, âgé de seize ans, à le quitter, pour prendre du service dans le 39me régiment d'infanterie française, qui était à Landau. Six mois après, il remplaça le maître de musique, qui s'était retiré et qui le désigna comme son successeur. Se trouvant dans la nécessité de faire une étude particulière de la clarinette, parce que c'est sur cet instrument que se règlent les corps de musique militaire, Berr y appliqua ce qu'il savait sur le violon, jouant sur celui-ci avec expression les passages qu'il ne rendait que d'une manière imparfaite sur la clarinette, et se proposant toujours pour modèles la justesse, l'égalité de son et les nuances qu'il obtenait avec l'archet. C'est par cette comparaison continuelle du violon et de la clarinette que Berr est parvenu, avec le temps, à la délicatesse et au fini qu'on admirait dans son jeu. Son régiment ayant été envoyé en Espagne, dans le cours de l'année 1810, il fit toutes les campagnes de la guerre de la Péninsule, et ne rentra en France qu'en 1814. Il alla alors en garnison à Amiens, puis, après la bataille de Waterloo, il fut envoyé à Douai, en 1816. L'auteur de cette Biographie était alors organiste dans cette ville. Berr, qui jusque-là avait écrit d'instinct la musique qu'il arrangeait ou qu'il composait, prit de lui quelques leçons d'harmonie. A cette époque, le basson était l'instrument qu'il jouait de préférence, et tel était son talent sur cet instrument, qu'à l'exception de Mann, autrefois premier basson des orchestres d'Amsterdam, celui qui écrit cette notice n'avait jamais entendu d'artiste qu'on pût mettre en parallèle avec lui. Au commencement de l'année 1817, le régiment dont Berr dirigeait la musique s'éloigna de Douai; il profita de cette circonstance pour aller à Paris, où il obtint, en 1819, un engagement comme chef de musique du 2e régiment suisse de la garde. Mettant à profit son séjour dans la capitale de la France, il reçut des leçons de composition de Reicha. C'est vers ce temps que Berr commença à négliger le basson pour la clarinette. Une qualité de son douce et moelleuse, une oreille délicate et une intelligence parfaite qui lui faisaient corriger les défauts de cet instrument, un goût exquis et un talent naturel d'expression, tels étaient les avantages de l'organisation de Berr, pour devenir un clarinettiste de premier ordre: le travail fit le reste.

En 1823, une partie de la garde royale ayant reçu l'ordre de se rendre en Espagne, l'artiste ne voulut plus retourner dans ce pays, et donna sa démission. A cette époque la santé de Gambaro, première clarinette du théâtre italien de Paris, commençait à se déranger; le mal devint chaque jour plus grave; enfin l'artiste fut obligé de cesser son service, et Berr lui succéda comme première clarinette solo. C'est depuis ce temps que sa réputation a toujours été grandissant, bien qu'il ne se soit fait entendre que fort rarement dans les concerts. Il ne lui a fallu, pour être considéré comme le premier clarinettiste de France, que la perfection qu'il a mise dans les ritournelles et dans les traits de clarinette répandus dans les opéras du répertoire du théâtre italien.

Non moins recommandable comme compositeur de musique pour les instruments à vent, Berr s'est fait en ce genre une brillante réputation. On sait qu'en général cette espèce de musique est également faible de conception et de facture; le goût a presque toujours manqué à ceux qui l'ont traitée. Mieux inspiré, Berr a composé des solos de clarinette et de basson dignes d'entrer en parallèle avec ceux des meilleurs artistes pour les instruments à cordes; ses

morceaux de musique militaire peuvent soutenir la comparaison de ce qu'on avait fait alors de meilleur en Allemagne. Parmi ses nombreuses productions, on compte 500 morceaux de musique militaire, 40 suites d'harmonie, tirées de divers opéras, deux concertinos pour le basson, quatre airs variés pour cet instrument, sept airs variés pour la clarinette avec accompagnement d'orchestre, d'harmonie, de quatuor ou de piano, un divertissement, deux concertos, dix-sept fantaisies pour piano et clarinette, des duos pour deux clarinettes, une petite méthode pour cet instrument. La plupart de ces ouvrages ont été publiés à Paris, à Mayence, à Leipsick, etc. Depuis longtemps il s'occupait de la rédaction d'une méthode complète pour l'étude de la clarinette; il publia cet ouvrage sous ce titre : *Traité complet de la clarinette à 14 clefs. Manuel indispensable aux personnes qui professent cet instrument et à celles qui l'étudient.* Paris, Duverger, 1836, in-4° de 104 pages. Ce livre a été traduit en allemand par Lobe.

Depuis longtemps on regrettait qu'un artiste si distingué ne fût point appelé à perfectionner en France l'école de la clarinette, en général défectueuse en ce pays; à l'époque de la mort de Lefebvre le jeune (1831), les vœux des amis de l'art ont enfin été entendus, et Berr a été nommé professeur de clarinette au Conservatoire de Paris. Il y a fait adopter l'usage allemand de l'anche en dessous, qui offre les moyens de bien nuancer. En 1832, il a été choisi comme première clarinette et solo de la musique du roi; et en 1835, il a été fait chevalier de la Légion d'honneur. En 1836, il fut chargé par le gouvernement français de l'organisation d'un *gymnase de musique militaire*, destiné à former des musiciens pour les régiments. Il en fut directeur jusqu'à sa mort, arrivée le 24 septembre 1838. Ses vues pour la bonne éducation des artistes dans cette école avaient été contrariées par l'influence des bureaux du ministère de la guerre : Berr crut devoir fixer l'attention publique sur cet objet, et il aborda courageusement les obstacles dans une brochure intitulée : *De la nécessité de reconstituer sur de nouvelles bases le gymnase de musique militaire, pour améliorer les musiques de régiments*; Paris, 1838, in-8° de 32 pages. Il n'eut pas la consolation de voir réaliser ses vues utiles, car il mourut peu de mois après la publication de cet écrit.

Deux frères de Berr se sont fait remarquer comme des artistes distingués. Le premier, Henri Berr, né en 1798, a été un tromboniste de la première force; il était chef de musique du 36° régiment; le plus jeune, Philippe, né en 1804, élève de Frédéric pour la clarinette, et très-bon musicien, était chef de musique du 14° régiment léger.

BERR (J. Eunès). On a publié sous ce nom une *Méthode nouvelle de clarinette à 6 et à 13 clefs, d'après celle de Vanderhagen, augmentée de toutes les nouvelles tablatures, des principes raisonnés de l'instrument, de trois nouveaux duos et de 25 études mélodiques. Édition entièrement refondue et arrangée d'après les principes des écoles française et allemande.* Paris, Aulagnier, 1835, in-4° gravé. Une autre édition a paru sous ce titre : *Nouvelle méthode de clarinette à 6 et à 13 clefs, par J.-Eunès Berr, augmentée de 45 pièces faciles, études et duos progressifs.* Paris, Meissonnier et Heugel, 1839, in-4°. Ces titres sont des supercheries de commerce, et J.-Eunès Berr est un pseudonyme choisi pour faire croire au public que l'auteur de l'ouvrage était Frédéric Berr (*Voy.* l'article précédent.) Le livre dont il s'agit n'est que l'ancienne méthode de Vanderhagen (*Voy.* ce nom), avec des additions de peu de valeur, prises partout et rajustées par un musicien obscur.

BERRETTA (François), né à Rome dans la première moitié du dix-septième siècle, fut chanoine de l'église *S. Spirito in Sassia*. Au mois de septembre 1678, il succéda à Antoine Masini dans la place de maître de chapelle de la basilique du Vatican, et en remplit les fonctions jusqu'à sa mort, qui eut lieu le 6 juillet 1694. Les compositions inédites de Berretta se conservent dans les archives de cette basilique; elles consistent en Messes, Psaumes et Motets à seize et vingt-quatre voix réelles, divisées en quatre et six chœurs. On trouve en manuscrit dans la collection de l'abbé Santini, à Rome, un *In exitu Israel* à 5 voix avec chœur de *ripieno*, un *Te Deum* à 8 et les psaumes *Nisi Dominus*, *Domine probasti*, *In exitu Israel*, *Jubilate deo*, et *Memento domine*, également à 8 voix, de la composition de Berretta. Caifabri a inséré des psaumes de ce compositeur dans la collection qu'il a publiée en 1683.

BERRETTARI (Aurélien), surnommé *Fiesoli*, parce qu'il était né dans la petite ville de Fiesole, près de Florence, fut un compositeur du dix-septième siècle, moine de l'ordre des Hiéronymites. On a imprimé de sa composition : 1° *Misse e Salmi*; Venise, 1656. — 2° *Compieta a 8 voci, e Letanie a 8 voci correnti, con stromenti e ripieni.* op. 3; *Venezia*, *op. Franc. Magni*, 1656, in-4°. — 3° *Moltetti a voce sola*; *in Venezia*, ap. Vincenti, 1646, in-4°.

BERTALI (Antoine), maître de chapelle de l'empereur d'Autriche, né à Vérone en 1605,

occupa ce poste pendant quarante ans. On a la date précise de sa naissance par cette inscription placée au bas de son portrait : *Ætatis suæ* 59 *ann. et* 7 *mens. in octobr* 1654. On croit qu'il vivait encore en 1680. Il a fait représenter à Vienne plusieurs opéras, parmi lesquels on remarque : 1° *Il re Gilidoro, favola drammatica*; 1659. — 2° *Gli amori d'Apollo con Clizia*; 1660. Ses autres compositions sont : 1° *Thesaurus musicus trium instrumentorum*; Dillingue, 1671, in-folio. — 2° Sonates à deux violons et basse ;— 3° *Missa, Kyrie a due soprani, alto, tenore e basso, due violini, due viole ed organo*; — 4° *Suonata a nove, due violini, viola di gamba, due cornetti, fagotto, e tre tromb.* — 5° *Magnificat a quattro voci*. On trouve à la bibliothèque royale de Berlin l'hymne de ce maître *Jesu redemptor*, à 6 voix et instruments, en manuscrit.

BERTALOTTI (Ange-Michel), né à Bologne vers 1665, apprit l'art du chant sous les meilleurs maîtres de cette ville, puis à Rome. Il séjourna dans la capitale du monde chrétien pendant les années 1687 à 1689, puis retourna à Bologne, où il forma de bons élèves pour le chant, et fut maître dans plusieurs églises, particulièrement pour l'enseignement du plain-chant. L'Académie des philharmoniques l'admit au nombre de ses membres en 1703. Bertalotti est auteur de deux traités dont un concerne le plain-chant et l'autre le chant moderne ou figuré; ces ouvrages ont pour titres : 1° *Regole utilissime per appendere il canto fermo*; Bologne 1706, in-4°. Il y a plusieurs éditions de ce livre faites à Bologne : la quatrième a été imprimée par Lelio della Volpe, en 1744, in-4° de 44 pages. Il a été publié une nouvelle édition de cet ouvrage à Bologne, en 1720, in-4°, sous ce titre : *Regole per il canto fermo con un dialogo che serve tanto per esaminare, che per esser esaminato, con una spiegazione de' tuoni, etc.* — 2° *Regole utilissime per il canto figurato*; Bologne, 1716, in-4°. On a aussi de Bertalotti des solféges à deux voix intitulés : *Solfeggi a canto e alto*; Bologne, 1744, in-4° obl. Ils ont été réimprimés dans la même ville, avec l'addition de plusieurs solféges à trois voix, sous ce titre : *Solfeggi a canto e alto dati già alle stampe per commodo delle scuole pie di Bologna. Nuova edizione con aggiunta degli elementi del solfeggio e di terzetti; in Bologna nella stamperia di Lelio della Volpe*, 1764 in-4° obl.

BERTANI (Lélio), né à Brescia, dans la première moitié du seizième siècle, fut maître de chapelle de la cathédrale de cette ville; mais ayant éprouvé quelques dégoûts dans sa patrie, il se rendit à la cour du duc Alphonse de Ferrare. Ce prince l'accueillit et fut si satisfait de ses talents, qu'il lui fit présent d'un collier de cinq cents écus. L'empereur Rodolphe l'appela ensuite auprès de lui ; mais Bertani préféra entrer au service de l'évêque de Padoue. Il termina ses jours à Brescia, en 1600, dans un âge avancé. Bertani a beaucoup écrit, mais on n'a imprimé de sa composition que des *Madrigali a cinque voci, libro primo*, *Brescia appresso Pietro Maria Marchetti*, 1584, in-4° ; des sonnets à cinq voix, Venise 1586 et 1609, et des madrigaux à six voix, livre premier, Venise, *presso Bartolomeo Magni*, in-4°. Un de ces madrigaux a été inséré par Hubert Waelrant dans le recueil qu'il a publié sous le titre de *Symphonia angelica*; Louvain, Pierre Phalèse, 1554 in-4° obl. Les collections intitulées : *Il Lauro verde* (Venise, Gardane, et Anvers, Pierre Phalèse, 1591) et *Il Trionfo di Dori* (Venise, Gardane, 1596, et Anvers, Pierre Phalèse, 1601), renferment quelques autres madrigaux de Bertani. On trouve aussi un sonnet à cinq voix de sa composition dans la collection qui a pour titre : *Corona di dodici sonetti di Gio. Battista Zuccarini alla gran duchessa di Toscana, posta in musica da dodici eccellentissimi autori a cinque voci*; Venise, Gardane, 1586.

BERTEAU, et non **BERTAUT**, **BERTHAUT**, ou **BERTAULT** (....), fondateur de l'école de violoncelle de France, naquit à Valenciennes, dans les premières années du dix-huitième siècle (1), voyagea en Allemagne dans sa jeunesse, et reçut des leçons de basse de viole d'un Bohémien nommé Kozecz. Il devint d'une grande habileté sur cet instrument; mais il y renonça dans la suite pour le violoncelle, qui l'avait séduit par la puissance de ses sons et par son large caractère dans le chant. La vue d'un solo de Franciscello décida de sa nouvelle vocation. Son talent effaça bientôt celui de tous ses rivaux, et lorsqu'il ar-

(1) M. Hédouin (voy. ce nom), dont l'obligeance est bien connue des artistes, a bien voulu, à ma prière, faire des recherches dans les registres de l'état civil à Valenciennes, pour découvrir les prénoms de Berteau, ainsi que la date de sa naissance. Après avoir feuilleté une multitude de registres et de liasses de papiers, on a trouvé un *Corneille-Berteau*, musicien, né à Valenciennes en 1736, fils de *Martin Berteau*, musicien aussi. Ce Corneille Berteau, né en 1736, ne peut être le célèbre violoncelliste, puisque celui-ci débuta au concert spirituel en 1739, suivant le P. Caffiaux, qui fut son contemporain et le connut. Il y a quelque vraisemblance que Martin Berteau, père de Corneille, fut un frère du virtuose. Les recherches de M. Hédouin ont eu du moins pour résultat de rectifier l'orthographe du nom de celui-ci; car on ne trouve ni *Bertaut* ni *Berthaut*, ni enfin *Bertault*, dans les registres de l'état civil à Valenciennes.

riva à Paris, on le considéra comme un prodige. Ce fut en 1739 qu'il parut pour la première fois au concert spirituel, et qu'il y excita l'admiration dans un concerto de sa composition. Il ne se passait pas d'année où on ne le pressât de se faire entendre dans cette institution. Caffiaux, qui était son contemporain, dit dans son histoire de la Musique (Mss. de la Bibliothèque royale de Paris) : « Avec un talent « extraordinaire, il n'a pas celui de faire sa for- « tune; c'est assez le propre des hommes à ta- « lent. Une anecdote qu'il a souvent racontée « lui-même, va faire connaître son génie. Tandis « qu'il jouissait à Paris de la gloire de n'avoir « aucun égal, un ambassadeur, ami de la musi- « que, l'engagea à venir faire les délices d'une « nombreuse compagnie qu'il avait assemblée. « Le musicien complaisant obéit. Il se présente, « il joue, il enchante. L'ambassadeur satisfait « lui fait donner huit louis, et donne ordre de le « conduire à son logis dans son propre carrosse. « Berteau, sensible à cette politesse, mais ne « croyant pas ses talents assez bien récompensés « par un présent si modique, remet les huit « louis au cocher en arrivant chez lui, pour la « peine que celui-ci avait eue de le reconduire. « L'ambassadeur le fit venir un autre fois, et « sachant la générosité qu'il avait faite à son « cocher, il lui fit compter seize louis, et or- « donna qu'on le reconduisit encore dans sa « voiture. Le cocher, qui s'attendait à de nou- « velles largesses, avançait déjà la main; mais « Berteau lui dit : Mon ami, je t'ai payé pour « deux fois. » L'opinion est unanime sur cet artiste, et l'on ne peut douter qu'il n'ait possédé un talent de premier ordre pour son temps; malheureusement, son mérite était terni par un penchant immodéré pour le vin, défaut assez commun aux peintres, aux poëtes et surtout aux musiciens de cette époque.

Berteau est considéré à juste titre comme le fondateur de l'école du violoncelle en France; car il a eu pour élèves Cupis, les deux Janson, et Duport l'aîné, qui ont propagé sa belle manière de chanter et la belle qualité de son qu'il tirait de l'instrument. On lit dans le Dictionnaire des Musiciens de Choron et Fayolle, que Duport le jeune fut aussi son élève : c'est une erreur; car Louis Duport était né à la fin de l'année 1749, et Berteau mourut en 1756. Duport eut son frère pour maître.

On trouve, dans les anciens catalogues des éditeurs de musique de Paris, l'indication de quatre concertos de violoncelle composés par Berteau et qui furent exécutés par lui au concert spirituel. Vers 1820 un concerto pour cet instrument a été publié à Paris, chez Henz Jouve; j'ignore si c'est une nouvelle édition d'un de ses anciens concertos. Berteau avait aussi composé trois livres de sonates pour violoncelle et basse qui ont été gravés à Paris.

BERTELMAN (J.-G.), professeur à l'école royale de musique d'Amsterdam, membre de la Société hollandaise pour les progrès de la musique, et de l'Académie de Sainte-Cécile de Rome, est né en 1785. En 1845 il a dirigé la grande fête de chant à Clèves. La société de Hollande pour les progrès de la musique a couronné, en 1835, une messe solennelle de la composition de cet artiste et l'a publiée en partition, sous ce titre : *Missa auctore J. G. Bertelman edita a Societate hollendica musicæ promovendæ; Hagæ comitis, apud* Fr. Benster, in-fol. Bertelman a fait exécuter à Amsterdam, en 1836, une grande cantate avec orchestre. On connaît de lui plusieurs recueils de chants à plusieurs voix, entre lesquels on remarque douze chants à quatre voix d'hommes.

BERTELSMANN (Charles-Auguste), professeur de musique à Amsterdam, est né la 3 août 1811 à Gütersloh, ville de la Westphalie. Après avoir reçu la première instruction dans l'école élémentaire de ce lieu, il fut envoyé par sa mère au séminaire de Sœst ou Sost, dans la même province. Il y continua ses études et y apprit la musique. A l'âge de dix-huit ans, il se rendit à Darmstadt, auprès de Rink, qui lui donna des leçons d'orgue et de composition. A cette époque, ses premiers essais dans la musique furent publiés dans le journal d'orgue qui paraissait à Mannheim. La loi sur le recrutement militaire en Prusse l'obligea de servir pendant un an dans un régiment; mais il reçut ensuite un congé illimité, et à l'âge de vingt et un ans, il obtint une place de professeur de musique au séminaire de Sœst. Il en remplit les fonctions pendant plusieurs années; puis, à l'automne de l'année 1838, il accepta la position de professeur de musique au séminaire d'Amsterdam. Il a publié de sa composition : Quelques pièces d'orgue dans le recueil de Mannheim. — douze chants à 4 voix (soprano, contralto, ténor et basse), op. 3; Essen, Baedeker.— Six Lieder à voix seule, avec piano; Mannheim, Heckel. — Chants en chœur pour des voix d'hommes; Mayence, Schott. — Hymne pour des voix d'hommes; Cologne, Eck.— *Wein-Constitution*, solo pour voix de basse, avec un chœur d'hommes; Mayence, Schott.— Quatre Lieder pour voix de contralto (ou baryton), avec piano; Cologne, Eck.

BERTEZEN (Salvador), professeur de

chant, né en Italie de parents belges, a publié à Rome, en 1780, un livre intitulé : *Principi della musica*, in-12. Dans la même année il se rendit à Londres, où il publia une nouvelle édition de son livre en 1781, un volume in-8° de cent quatre-vingt-trois pages avec dix-huit planches. Bertezen avait destiné son livre aux jeunes gens qui commencent l'étude de la musique; mais la méthode élémentaire y manque. C'est plutôt un recueil assez estimable de bonnes observations critiques et historiques, sur les points les plus importants de la théorie musicale, qu'un traité de musique. On y trouve du savoir et de l'érudition. Bertezen paraît avoir aperçu les défauts de son ouvrage, considéré comme livre élémentaire, car il en fit un abrégé réduit aux principes les plus utiles, qu'il publia en italien et en anglais, sous ce titre : *Extract of the work entitled Principles of Music by Salvador Bertezen*; Londres, 1782, in-8° de quarante-six pages à deux colonnes avec quatre planches.

BERTHAUME (Isidore), violoniste distingué, né à Paris, en 1752, eut un talent précoce sur le violon, et joua avec succès au concert spirituel à l'âge de neuf ans, en 1761. Il dirigeait l'orchestre de ce même concert vers 1783. En 1788 il entra au théâtre de l'Opéra-Comique en qualité de premier violon. Cet artiste avait fait une étude sérieuse et suivie des œuvres classiques des anciens violonistes italiens et français. Sa manière n'était pas grande ; mais son jeu était pur, et il se faisait particulièrement remarquer par une rare justesse d'intonation. Il a formé quelques bons élèves, parmi lesquels on remarquait Grasset, ancien chef d'orchestre de l'Opéra italien. Il a publié à Paris : 1° *Sonates de violon, dans le style de Lolli*; — 2° *Six solos pour le violon*. op. 2°. — 3° *Six duos de violon, mêlés de petits airs*, œuvre 3°. — 4° *Sonates de violon*, op. 4°. — 5° *Concerto de violon*, op. 5°. — 6° *Symphonie concertante pour deux violons*, op. 6°. — 7° *Sonates de piano, avec accompagnement de violon*, op. 7°. — 8° *Six petites sonates pour le clavecin*, op. 8°. En 1791, Berthaume sortit de France avec beaucoup d'émigrés, et se rendit d'abord à Eutin, dans le grand-duché d'Oldenbourg, où il devint maître des concerts; quelques années après il se fixa à Saint-Pétersbourg, où il fut premier violon de la musique particulière de l'empereur. Il mourut en cette ville le 20 mars 1802.

BERTHÉ (François-Louis), littérateur et amateur de musique, à Paris, né dans les dernières années du dix-huitième siècle, a publié en 1834 douze *libretti* pour les opéras français, avec une préface sur ce genre de spectacle, et a fait suivre cette publication de *Beethoven, drame lyrique, précédé de quelques mots sur l'expression en musique; et sur la véritable poésie dans le drame lyrique*; Paris, Denain, 1836, 1 vol. in-8° de 230 pages. La dissertation sur l'expression musicale et sur la poésie lyrique n'est pas en quelques mots, comme le dit l'auteur, car elle forme 146 pages : on y trouve de bonnes vues et un bon sentiment de musique.

BERTHET (Pierre), musicien français du dix-septième siècle et professeur de chant à Paris, a publié : *Leçons de musique, ou Exposition des choses les plus nécessaires pour apprendre à chanter sa partie à livre ouvert*; Paris, Ballard, 1695, in-8° oblong. Cette édition est la deuxième. J'ignore quelle est la date de la première. Cet ouvrage n'a que quelques lignes de texte; le reste, renfermé dans 47 pages, consiste en exemples notés.

BERTHOLDO. Voyez BERTOLDO (*Sperin-Dio*).

BERTHOLUSIUS (Vincent), organiste au service des rois de Pologne et de Suède, au commencement du dix-septième siècle, a fait imprimer de sa composition : *Cantiones sacræ 6, 7, 8 et 10 voc. lib. 1°*; Venise, 1601, in 4°.

BERTI (Charles), maître de chapelle de l'église *della Nunziata*, à Florence, vers la fin du 16° siècle, a fait imprimer de sa composition : *Magnificat octavi toni quinque voc.*, Florence, 1593.

BERTI (...), hautboïste du théâtre de *la Scala*, à Milan, né dans cette ville, et actuellement vivant (1854), a publié 18 caprices pour le hautbois; Milan, Ricordi.

BERTIN (T. de la Doué), né à Paris vers 1680, fut maître de clavecin de la maison d'Orléans, et organiste de l'église des Théatins. Vers 1714, il entra à l'orchestre de l'Opéra comme violoniste et pour y jouer du clavecin. En 1734, il prit sa retraite et fut pensionné. Il a donné au théâtre de l'Opéra : 1° *Airs ajoutés à l'opéra d'Atys*, de Lulli. — 2° *Cassandre*, en société avec Bouvart, en 1706. — 3° *Diomède*, en 1710. — 4° *Ajax*, en 1716. — 5° *Le jugement de Paris*, en 1718. — 6° *Les plaisirs de la campagne*. On a aussi deux livres de cantatilles de sa composition; Paris, Ballard, sans date. Bertin est mort à Paris en 1745.

BERTIN (Exupère-Joseph), célèbre anatomiste, naquit à Tremblay, près de Rennes, le 21 septembre 1712, et mourut à Gabard, près de la même ville, le 25 février 1781. Il était membre de l'Académie des Sciences de Paris. Bertin fut un ardent antagoniste du système de Ferrein sur

la voix humaine. Au nombre de ses ouvrages on remarque : 1° *Lettre au docteur ... sur le nouveau système de la voix*, de Ferrein. La Haye (Paris), 1745, in-8°. — 2° *Lettre sur le nouveau système de la voix et sur les artères lymphatiques*; Paris, 1748, in-12. Ces nouvelles lettres contiennent une réponse à Montagnat (*Voy.* ce nom), qui avait pris la défense de Ferrein. (*Voy.* Ferrein.)

BERTIN (Jean-Honoré), acteur de l'Opéra, connu sous le nom de *Bertin Ditloy*, fut d'abord enfant de chœur, et débuta dans les rôles de basse-taille, le 25 novembre 1792, dans *Castor et Pollux*. On l'admit comme premier double peu de temps après, et il continua son service en cette qualité jusqu'au 1er janvier 1817, époque de sa retraite. Il a composé des messes, des motets, et a arrangé en deux actes la musique d'*Arvire et Evelina*, pour la reprise de cet ouvrage, en 1830. Bertin est mort à Versailles, en 1843.

BERTIN (Mlle Louise-Angélique), née le 15 février 1805, aux Roches, près de Bièvre, à quatre lieues de Paris, puisa de bonne heure le goût des arts dans sa famille, où les peintres, les musiciens et les gens de lettres les plus célèbres venaient avec plaisir, parce qu'ils y étaient accueillis avec cordialité. La peinture fixa d'abord son attention; mais, ne considérant l'art que dans ses résultats, elle ne voulut commencer à l'apprendre qu'en faisant un tableau, et pour la première leçon, on fut obligé de lui donner une toile et des pinceaux. Cette méthode lui réussit. Mais bientôt son penchant pour la peinture fut effacé par un goût passionné pour la musique. Elle jouait du piano et possédait une voix de contralto pleine d'énergie. L'auteur de cette Biographie fut appelé pour lui donner des leçons de chant. Les progrès de l'élève furent rapides et développèrent de plus en plus son goût pour la musique dramatique. Elle brûlait du désir d'écrire un opéra; mais il n'entrait pas dans sa tournure d'esprit de commencer pour cela par apprendre l'harmonie ni le contrepoint; il fallut lui enseigner à écrire des airs, des morceaux d'ensemble et des ouvertures comme on lui avait montré à faire des tableaux; méthode originale que le professeur lui-même n'était pas fâché d'essayer. Mlle Bertin écrivait ses idées, qui, insensiblement, prenaient la forme du morceau qu'elle voulait faire; l'harmonie se régularisait de la même manière, et l'instrumentation, d'abord essayée d'instinct et remplie de formes insolites, finissait par rendre la pensée du jeune compositeur. En procédant ainsi, il se trouva qu'un jour un opéra en trois actes, dont le sujet était *Gui Mannering*, était achevé. Quelques amis se réunirent autour du piano et essayèrent cette production née d'une manière si singulière; ils y trouvèrent ce qui y était en effet, de l'originalité qui dégénérait quelquefois en bizarrerie, mais surtout un sentiment énergique des situations dramatiques, qu'il était surprenant de trouver dans une femme. A mesure qu'on savait mieux cette musique, dont l'exécution était difficile, on y découvrait des effets qu'on n'avait pas aperçus d'abord. On voulut l'entendre avec tous les accessoires qui pouvaient en donner une idée complète : un petit théâtre fut élevé dans une serre, à la campagne, un orchestre fut rassemblé, et ce qu'on entendit fut de nature à étonner, malgré les irrégularités de formes et d'harmonie qui auraient pu offrir une large part à la critique. Ce succès, car c'en était un, décida de la vocation de Mlle Bertin. Elle écrivit avec plus de promptitude et de liberté un opéra-comique de M. Scribe, qui avait pour titre *Le Loup garou*, et qui fut représenté au théâtre Feydeau, le 10 mars 1827. Cet ouvrage, dont la partition a été gravée à Paris, chez Schlesinger, fut joué plusieurs fois de suite et fut ensuite monté dans plusieurs villes des départements. Quoiqu'il y eût plus d'habitude de faire dans *Le Loup garou* que dans *Gui Mannering*, il y avait moins d'effet dans la musique, parce que le genre de la pièce n'avait aucune analogie avec la manière de sentir du compositeur. Mlle Bertin se retrouva bien plus dans le cercle de ses idées, quand elle entreprit d'écrire pour le théâtre Italien un opéra de *Faust*, où toute l'énergie de son âme put s'exhaler à l'aise. Cet ouvrage fut représenté au théâtre Favart le 8 mars 1831. Bien que son exécution ait été médiocre, on a pu juger qu'il renfermait des choses profondément senties et souvent exprimées d'une manière originale. La partition de *Faust*, réduite pour le piano, a été gravée, à Paris, chez Schlesinger. Mlle Bertin n'a pas reculé devant une entreprise plus grande et plus difficile encore, car elle a écrit un opéra en cinq actes sous le titre de *Notre-Dame de Paris*; Victor Hugo a extrait lui-même le livret de cet œuvre de son roman connu sous le même titre. L'ouvrage a été représenté à l'Opéra le 18 novembre 1836 : il n'a pas réussi.

BERTIN (Jean-Baptiste), ancien veneur du roi Charles X et professeur de trompe de chasse à Paris, est auteur d'une *Nouvelle méthode de trompe, ou Manuel raisonné, à l'usage des veneurs et amateurs de chasse*, etc. Paris, chez l'auteur, 1840, in-4°. obl. de 24 pages, avec

40 pages gravées d'airs et de signaux de chasse pour une et deux trompes.

BERTINI (Salvator), né à Palerme, en 1721, eut pour premier maître de musique P. Pozzuolo, père du célèbre professeur de médecine de ce nom. Après avoir fait ses études jusqu'à la logique, il fut envoyé au Conservatuire de la Pietà, à Naples, où il apprit l'accompagnement et le contrepoint sous la direction de Leo. Il resta huit années dans cette école. En 1746, Leo mourut; Bertini était alors âgé de vingt-cinq ans, et venait d'achever ses études musicales. La place de maître de chapelle de la cour de Saint-Pétersbourg lui fut offerte; mais la crainte de porter atteinte à son salut, en allant dans un pays hérétique, lui fit refuser les avantages qu'il aurait pu en tirer. La place fut donnée à Manfredini. De retour à Palerme, Bertini écrivit pour le théâtre de cette ville quelques opéras qui furent bien accueillis par le public. Ses succès lui valurent la place de maître de la chapelle royale, en remplacement de David Perez, qui, dans ce temps fut appelé à Lisbonne. Après avoir fait un voyage à Rome et à Naples pour y présider à la représentation de quelques-uns de ses ouvrages, il revint à Palerme, et ne s'occupa plus qu'à écrire des messes, des psaumes, des oratorios et d'autres compositions pour l'église, parmi lesquels on distingue particulièrement sa messe de *Requiem* composée pour les obsèques du roi Charles III, en 1790, un *Miserere* à deux chœurs, pour le service de la chapelle royale pendant la semaine sainte, et un autre *Miserere* à quatre voix pour les vendredis du carême. Bertini est mort à l'âge de soixante-treize ans, le 16 décembre 1794 On a gravé à Londres *Sonate per il cembalo* e *violino*, op. 1^{a}, sous le nom de ce compositeur.

BERTINI (L'abbé Joseph), fils du précédent, naquit à Palerme, vers 1756. Devenu maître de la chapelle royale de Sicile, il s'adonna à la composition dans le style d'église, et écrivit un grand nombre de messes et de vêpres. Il s'est fait connaître aussi par la publication d'un livre intitulé : *Dizionario Storico critico degli scrittori di musica*, Palerme, 1814, petit in-4°, 4 volumes. La plus grande partie de cet ouvrage est puisée dans le *Dictionnaire des Musiciens* de Choron et Fayolle; cependant on y trouve quelques articles originaux sur les musiciens italiens, qui ne sont pas dépourvus d'intérêt. Bertini vivait encore à Palerme au mois d'août 1847, lorsque M. Danjon visita la Sicile : il était alors agé de quatre-vingt-onze ans.

BERTINI (...), né à Tours vers 1750, reçut son éducation musicale à la cathédrale de cette ville, et obtint, peu de temps après sa sortie de la maîtrise, la place de maître de musique de la collégiale du Mans. Pendant le temps où il occupa cette place, il écrivit plusieurs messes et beaucoup de motets, qui sont restés en manuscrit. En 1780, il se rendit à Lyon, essaya de se fixer dans quelques villes du Midi, puis se rendit à Paris pendant la révolution, et y donna des leçons de piano et de musique vocale. Vers 1811, il voyagea dans la Belgique, en Hollande et dans l'Allemagne du Rhin pour y faire entendre son jeune fils, Henri Bertini, déjà remarquable par son talent d'exécution, quoique bien jeune encore. Bertini a cessé de vivre peu de temps après.

BERTINI (Benoît-Auguste), fils aîné du précédent, pianiste habile, naquit à Lyon, le 5 juin 1780. Les premières leçons de musique lui furent données par son père. En 1793, il quitta Paris pour aller à Londres, où il reçut des leçons de piano et de composition de Clementi, pendant six ans. De retour à Paris, en 1806, il s'est fait entendre dans les concerts du théâtre Louvois, en 1807, et a publié jusqu'en 1818 plusieurs œuvres de sonates pour piano, des fantaisies, des rondeaux, etc. En 1817 il fit graver la musique d'un opéra intitulé *Le Prince d'occasion*, qui avait été refusé par les comédiens du théâtre Feydeau. Cet ouvrage fut confié à Garcia pour qu'il en fit la musique, et cette circonstance, affligeante pour l'amour-propre de Bertini, le détermina à s'éloigner de Paris, et à se rendre en Italie. Pendant plusieurs années il a vécu à Naples, où il donnait des leçons de piano; puis il est retourné à Londres, et s'y livra à l'enseignement. On a publié à Londres, vers 1830, sous le nom d'*Auguste Bertini*, un ouvrage qui a pour titre : *Phonological system for acquiring extraordinary facility on all musical instruments as well as in singing* (Système phonologique pour acquérir la plus grande facilité sur tous les instruments, aussi bien que dans le chant (1) : J'ignore s'il y a identité entre cet auteur et Benoît Auguste Bertini. Peut-être cet ouvrage n'est-il que le développement d'un autre qui a été publié à Paris, en 1812, sous ce titre : *Stigmalographie, ou l'art d'écrire avec des points; suivie de la mélographie, nouvelle manière de noter la musique, par A. Bertini*, in-4° de 11 pages. Cette mélographie est une application de la sténographie à la musique.

BERTINI (Henri), frère du précédent, né le 28 octobre 1798, à Londres, où son père s'était établi depuis quelque temps, quitta cette ville à

(1) Voyez le *Catalogue of the universal circulating musical Library*, de Grane et Ce. Londres, 1853, p. 86.

l'âge de six mois, et vint à Paris. C'est dans cette ville qu'il reçut les premières leçons de musique. Il eut ensuite pour maître de piano son frère, qui lui communiqua les excellents principes du doigté de Clementi. Doué des plus heureuses dispositions naturelles, il fit de rapides progrès, et acquit un talent distingué à un âge où la plupart des artistes sont encore aux éléments de leur éducation. A douze ans, il fit un voyage dans les Pays-Bas, en Hollande et en Allemagne, pour y donner des concerts. L'auteur de cette Biographie le rencontra à Bruxelles, en 1811. Déja le brillant de son exécution excitait l'admiration des connaisseurs. Pendant ce voyage d'art, il continuait de travailler avec soin sous la direction de son père. De retour à Paris, il y suivit un cours de composition, puis il se rendit en Angleterre et en Écosse, où il séjourna quelque temps. En 1821, M. Bertini s'est fixé à Paris et ne s'en est éloigné momentanément que pour donner des concerts dans les départements. Également remarquable comme compositeur et comme virtuose, il s'est placé au rang des premiers artistes en son genre. Son talent d'exécution appartient plutôt à l'école mixte dont Hummel est le type, qu'à l'école actuelle. Il joue avec sagesse et *phrase* avec largeur, sans renoncer toutefois au brillant qui est dans la nature de l'instrument. Comme compositeur il mérite une mention particulière, pour avoir su résister à l'entraînement de la mode, et s'être fait un style grave qui s'allie fort bien avec des formes mélodiques et harmoniques d'un goût fin et délicat. Il a fallu beaucoup de temps à M. Bertini pour être connu et apprécié à sa juste valeur; son courage à persévérer dans la route de la belle et bonne musique a reçu sa récompense par l'estime que les connaisseurs et le public même accordent à ses ouvrages. Ses productions, sont au nombre d'environ deux cents œuvres. On y remarque : 1º Trios pour piano, violon et violoncelle; — 2º Cinq sérénades en quatuor. — 3º Cinq sextuors pour piano, 2 violons, alto, violoncelle et contre-basse. — 4º Un *nonetto* pour piano et instruments à vent. — 5º Environ douze suites d'études pour tous les degrés de force et formant un nombre très-considérable de morceaux. — 6º Des préludes. — 7º Des nocturnes. — 8º Un grand nombre de rondeaux, fantaisies, caprices et divertissements pour piano seul. — 9º des variations sur des thèmes originaux ou sur des airs connus. — 10º Une méthode de piano, etc. Tous ces ouvrages ont été imprimés et réimprimés à Paris, dans la plupart des grandes villes d'Allemagne, en Italie, en Espagne, en Angleterre et en Amérique. En 1833, Bertini s'est associé à M. Ledhuy pour la publication d'un ouvrage périodique intitulé *Encyclopédie pittoresque de la musique*, dont les feuilles réunies ont formé un volume in-4º. La partie littéraire et historique de cette compilation était fort mal faite; mais Bertini n'y a pris part que par quelques jolis morceaux de piano qu'il y a fait insérer. Cette entreprise n'a pas été continuée. M. Bertini est maintenant retiré à la campagne près de Grenoble (1859).

BERTINOTTI (Thérèse), cantatrice distinguée, est née à Savigliano, dans le Piémont, en 1780. Elle n'avait que deux ans lorsque ses parents, appelés à Naples par des affaires de famille, allèrent s'y établir. Dès l'âge de quatre ans elle commença l'étude de la musique sous la direction de *La Barbiera*, artiste original et type qui s'efface aujourd'hui du musicien napolitain. A douze ans, Thérèse Bertinotti débuta dans une troupe d'enfants, au petit théâtre San-Carlino, et y obtint un succès de vogue. Continuant ensuite ses études de chant, elle développa les qualités de son organe vocal, auxquelles s'unissaient les avantages d'une rare beauté. Recherchée par tous les entrepreneurs d'Opéras, elle chanta à Florence, Venise, Milan et Turin, aux applaudissements frénétiques des dilettantes. Ce fut dans cette dernière ville qu'elle épousa son compatriote Felix Radicati, violoniste et compositeur distingué de musique instrumentale : cependant elle conserva toujours son nom de *Bertinotti* au théâtre. Appelée à Vienne en 1805, elle y eut de brillants succès pendant un séjour de six mois; mais l'invasion de l'Autriche par l'armée française, et le départ précipité de presque toute la noblesse, la décidèrent à retourner en Italie. En 1807, elle fit une excursion à Munich, y chanta à la cour, puis visita Vienne pour la deuxième fois, et y retrouva le même accueil qu'à sa première apparition. Ce fut alors qu'elle reçut un engagement de Louis Bonaparte, roi de Hollande; elle l'accepta, et se rendit à La Haye. Plus tard des propositions lui furent faites pour le théâtre Italien de Paris; mais elle les refusa, préférant aller à Londres, où elle demeura jusqu'en 1812, sauf quelques excursions qu'elle fit en Irlande et en Écosse, pour y donner des concerts. A cette époque elle chantait au théâtre de *Hay-Market* avec Mme Catalani, dans *Cosi fan tutte*, et dans *la Flûte enchantée*, de Mozart. De retour en Italie, elle s'arrêta à Gênes, où elle trouva *Federici* (Frédéric), qui lui enseigna les règles et l'harmonie, et qui écrivit pour elle les rôles de *Zaira* et de *Virginia*. Sa grande réputation la fit engager pour le théâtre de Lisbonne à la fin de l'année 1812. Elle y trouva la même faveur publique que dans

toutes les autres grandes villes où elle s'était fait entendre. Des affaires de famille l'ayant appelée à Bologne en 1814, elle s'y rendit; mais à peine y était-elle arrivée, qu'un nouvel engagement lui fut offert pour le théâtre italien de Paris : cette fois elle l'accepta; mais au moment où elle se disposait à partir de Turin pour Paris, on apprit le retour de l'Empereur de l'île d'Elbe et le départ de la famille royale de la France. Cet événement fit prendre à M[me] Bertinotti la résolution de retourner à Bologne, où elle avait placé ses économies. Son mari y obtint la direction de l'orchestre du théâtre, la place de premier violon à l'église Saint-Petronio et celle de professeur au Lycée communal de musique. Un événement funeste la priva de son époux, en 1823: ses chevaux ayant pris le mors aux dents, ils s'emportèrent et jetèrent la voiture dans un précipice. Radicati fut tué sur le coup et l'ébranlement nerveux que sa femme ressentit de cette catastrophe mit ses jours en danger. Après sa guérison, elle prit la résolution de se retirer du théâtre; mais elle continua de résider à Bologne, et forma quelques bons élèves pour le théâtre, au nombre desquels on compte Rita Gabussi et Louis Zamboni. M[me] Bertinotti vivait encore à Bologne en 1849. Les journaux qui ont annoncé sa mort en 1806 étaient mal informés. Cette erreur a été reproduite dans les lexiques de Schilling et de Gassner.

BERTOLA (JEAN-ANTOINE), compositeur italien qui vivait au commencement du dix-septième siècle. Il a publié : *Salmi intieri a cinque voci*; Venise, 1639, et *Sonata per il fagotto e basso continuo*; ibid.

BERTOLAZZI (MARGUERITE), cantatrice italienne, faisait partie de la troupe de comédiens italiens que le cardinal Mazarin fit venir à Paris en 1645, et qui joua jusqu'en 1652 à l'hôtel du Petit-Bourbon. Ce fut dans le chant du prologue d'une pièce intitulée *La Folle supposée*, de Strozzi, que Marguerite Bertolazzi se fit surtout remarquer. On manque de renseignements sur l'époque où elle quitta le théâtre et sur celle de sa mort.

BERTOLDO ou **BERTOLDI** (SPERANDIO), organiste de la cathédrale de Padoue, naquit à Modène en 1530 Il eut un talent distingué comme organiste et comme compositeur; les preuves de son mérite se trouvent dans les ouvrages suivants de sa composition : *Il primo libro di Madrigali a 5 voci, con un Eco a 6 voci ed un dialogo a otto*; Venise. Ant. Gardane, 1561, in-4°, obl. — 2° *Il secondo libro de' Madrigali a 5 voci*; ibid., 1562, in-4° obl. — 3° *Toccate, ricercari e canzoni francese in tavolatura per l'Organo*; ibid. 1561, in-fol. Il ne faut pas confondre Bertoldi (Sperandio) avec le P. *Bertholdo Spiridione*, carme du couvent de Saint-Théodore, à Bamberg, et organiste célèbre, qui vécut dans la seconde moitié du dix-septième siècle (*Voy.* SPIRIDIONE). Bertoldi n'était pas ecclésiastique : il se maria à Padoue, n'eut point d'enfants de sa femme Cassandra Castagnola, et mourut le 13 août 1570, à l'âge de quarante ans. Sa veuve fit placer sur son tombeau l'épitaphe suivante, qui a fourni les éléments de cette notice, et qui est rapportée par Salomoni (*Inscript. Patav.*, p. 209) : *Spera-in-deo Bertoldo Mutinensis Musico Excellent. ac Organistæ Cathedr. Patavinæ Prob. Cassandra Castagnola* (sic) *conjux opt. id monumenti ob incredibilem erga eum amorem faciendum curavit. Vixit ann.* XL. *Quievit idibus Aug.* MDLXX.

BERTOLOTTI (LOUISE), née à Bologne en 1740, y apprit le clavecin et l'art du chant. Après avoir chanté sur plusieurs théâtres d'Italie, elle passa, en 1760, au service du duc Clément de Bavière. Quelques années après, elle fit un voyage et visita les principales cours de l'Allemagne. Elle chanta avec un succès extraordinaire à Berlin, à La Haye, etc. Après la mort du duc Clément, arrivée en 1770, elle fut mise à la pension. Cette cantatrice est morte à Munich, en 1798.

BERTOLUSI (VINCENT), compositeur, né à Mantoue, vers la fin du seizième siècle, a publié : *Sacrarum cantionum* 6, 7, 8 et 10 *vocibus*, *lib.* I. Bodenchatz a placé deux de ces motets dans sa collection intitulée : *Florilegii musici Portensis*.

BERTON (PIERRE-MONTAN), né à Paris en 1727, est mort dans la même ville en 1780. A l'âge de six ans, il lisait la musique à première vue; à douze, il avait déjà composé des motets qu'on exécutait à la cathédrale de Senlis. Quelques années après il entra à l'église Notre-Dame de Paris, pour y chanter la basse-taille. En 1744, il débuta à l'Opéra, où il resta deux ans. N'ayant pu vaincre sa timidité, il partit pour Marseille, et y joua les rôles de secondes basses pendant deux autres années; mais ayant ensuite renoncé au théâtre, il alla à Bordeaux en qualité de chef d'orchestre. A cette époque, il commença à écrire des airs de ballets qui eurent beaucoup de succès, ce qui le détermina à se fixer à Bordeaux, où il remplit les fonctions d'organiste de deux églises et de directeur du concert, sans renoncer à sa place de chef d'orchestre du théâtre. La place de chef d'orchestre de l'Opéra de Paris étant devenue vacante par la mort de Boyer (en 1755),

Berton se présenta au concours, et l'emporta sur ses rivaux. Rebel et Francœur ayant demandé leur retraite en 1767, Trial et Berton obtinrent l'entreprise de l'Opéra ; mais deux ans après ils demandèrent la résiliation du bail qu'ils avaient fait à leurs risques et périls, ce qui leur fut accordé. Ils restèrent cependant directeurs du spectacle avec Dauvergne et Joliveau jusqu'en 1774. Alors Berton fut nommé administrateur général, en survivance et conjointement avec Rebel. En 1776 les commissaires des Menus-Plaisirs s'étant chargés de l'Opéra pour le compte du roi, Berton obtint encore le titre de directeur-général de ce spectacle. Ce fut alors qu'il parvint à faire rendre un arrêt du conseil qui fixait sa pension pour l'avenir, à tout événement. Cette circonstance fut heureuse pour lui ; car Devismes ayant obtenu l'entreprise de l'Opéra pour son compte, en 1778, Berton prit sa retraite avec la jouissance d'une pension de 8,000 fr. Déjà, en 1767, il en avait eu une de 1,000 francs, comme ancien maître de musique, et une autre, en 1772, comme compositeur. A la retraite de Devismes, il redevint encore directeur de l'Opéra, en 1780 ; cette rentrée lui fut fatale. A la reprise de *Castor et Pollux*, qui eut lieu le 7 mai de cette année, il voulut diriger lui-même l'exécution musicale ; mais la fatigue qu'il en ressentit lui causa une maladie inflammatoire dont il mourut sept jours après. En 1768, il avait obtenu la survivance de De Bury comme chef d'orchestre de la chapelle du roi ; il devint titulaire de cette place en 1775. Précédemment il avait été admis comme violoncelle de la chambre, en dédommagement de ce qu'il avait battu la mesure à tous les grands spectacles de Versailles, sans recevoir de gratification. Berton possédait à un haut degré l'art de diriger un orchestre, et ce n'était pas un petit mérite à l'époque où la plupart des symphonistes étaient dépourvus de talent. Il fut le premier qui, sous ce rapport, donna l'impulsion vers un meilleur système d'exécution, et son talent fut d'un grand secours au génie de Gluck, pour introduire dans l'orchestre de l'Opéra des réformes devenues indispensables. Ce fut sous son administration que cet artiste et Piccinni furent appelés à Paris, et que s'accomplit la grande révolution de la musique dramatique en France.

Comme compositeur, Berton a donné : 1° *Deucalion et Pyrrha*, opéra en cinq actes, en société avec Giraud (1755). — 2° Quelques morceaux dans *Les Fêtes vénitiennes*, en 1759. — 3° Chœurs et airs de danse ajoutés à l'opéra de *Camille*, musique de Campra, en 1761. — 4° *Érosine*, paroles de Montcrif, en 1768. — 5° Chœurs et airs de danse pour l'*Iphigénie en Tauride*, de Desmarets, en 1766. — 6° *Sylvie*, en société avec Trial, au mois de novembre 1766. — 7° *Théonis*, en société avec Trial et Granier, au mois d'octobre 1767. — *Amadis des Gaules*, de Lulli, refait en collaboration avec La Borde, 1772 — 9° *Adèle de Ponthieu*, avec le même, 1773. — 10° *Bellérophon*, de Lulli, arrangé pour la cour, en société avec Granier, 1773. — 11° *Issé*, du même, arrangé pour la cour, dans la même année. — 12° Les divertissements de *Cythère assiégée*, de Gluck, en 1775. Enfin, Berton a ajouté plusieurs morceaux aux operas de *Castor* et de *Dardanus*, de Rameau, entre autres, la Chacone, qui a eu quelque célébrité sous le nom de *Chacone de Berton*. Ce musicien a partagé avec quelques autres artistes le soupçon de n'être pas l'auteur des ouvrages donnés sous son nom, malgré le témoignage de Francœur, qui l'avait suivi dans tous ses travaux. La veuve de Berton obtint une pension de 3,000 francs, et son fils en eut une autre de 1,500 francs, par brevet du bureau de la ville, en date du 22 juillet 1780.

BERTON (Henri-Montan), fils du précédent, né à Paris le 17 septembre 1767, est mort dans cette ville le 22 avril 1844. Dès l'âge de six ans il apprit la musique ; à quinze, il entra comme violon à l'orchestre de l'Opéra. La première année (1782) il ne fut que surnuméraire ; mais un an après on l'admit comme titulaire. Son premier maître de composition fut Rey, chef d'orchestre de l'Opéra, qui ne parut pas apercevoir les heureuses dispositions de son élève. Sacchini fut le deuxième ; non qu'il ait enseigné à Berton le mécanisme du contrepoint ou de l'harmonie ; mais il lui donna des conseils sur la disposition des idées mélodiques, sur la modulation et la conduite des morceaux de musique dramatique. Ce genre d'éducation dans l'art d'écrire, peut-être un peu superficiel, était le seul que le jeune compositeur pût recevoir ; car je ne crois pas qu'il y eût alors en France un seul homme, à l'exception de Gossec, qui eût des connaissances réelles dans la théorie du style scolastique, et même il n'est pas certain que Gossec eût des idées nettes à cet égard. Quoi qu'il en soit, entraîné comme il l'était par un penchant irrésistible vers la musique du théâtre, Berton ne pouvait avoir de meilleur guide que Sacchini. Une partition, alors nouvelle, fixa son attention et devint son modèle dans l'art d'écrire : c'était la *Frascatana* de Paisiello ; il y puisa le penchant à la simplicité qui est considéré comme un des caractères distinctifs de son talent. Animé du désir de se faire connaître, il parvint

à se procurer un livret d'opéra dont le titre était *La Dame Invisible*, et il en composa la musique. Mais à peine cet ouvrage fut-il achevé, qu'il éprouva l'inquiétude la plus vive sur le jugement qu'on en porterait. Une dame, qui connaissait Sacchini, se chargea de lui mettre sous les yeux la partition du jeune musicien. L'artiste célèbre y ayant trouvé le germe du talent, demanda à voir l'auteur, le rassura contre ses craintes, et l'engagea à venir travailler chez lui tous les jours. En 1786, Berton, âgé de dix-neuf ans, fit entendre ses premiers ouvrages au concert spirituel; ils consistaient en oratorios ou cantates. L'année suivante il donna son premier opéra à la Comédie italienne, sous le titre des *Promesses de mariage* : cette légère production fut favorablement accueillie. Plusieurs ouvrages succédèrent rapidement à ce premier essai, et confirmèrent les espérances qu'avait fait naître le talent de leur auteur; mais le premier opéra où sa manière individuelle commença à se dessiner fut celui dont Fiévée lui fournit le livret, et qui avait pour titre *Les Rigueurs du cloître*. On y remarqua particulièrement un chœur de nonnes, de l'effet le plus comique et le mieux senti. A l'époque où parut cet ouvrage, l'effervescence révolutionnaire imprimait aux arts une direction analogue aux idées énergiques du temps. Méhul, Chérubini venaient de faire entendre un genre de musique empreint de cette énergie, à laquelle la grâce était peut-être un peu trop sacrifiée. Il était difficile que Berton ne cherchât pas à satisfaire les besoins du moment dans ses compositions; mais en suivant la route nouvelle, il ne se fit pas le copiste de ceux qui l'avaient tracée, et le développement de son individualité resta le constant objet de ses travaux. *Ponce de Léon*, dont il avait fait le livret et la musique, *Montano et Stéphanie*, et *Le Délire* furent les œuvres principales de cette période de sa vie.

Le Conservatoire de musique de Paris ayant été organisé en 1795, Berton y fut appelé comme professeur d'harmonie. Nommé en 1807 directeur de la musique de l'Opéra italien, qu'on appelait alors l'*Opera buffa*, il en remplit les fonctions jusqu'en 1809. Ce fut pendant sa direction qu'on entendit à Paris, pour la première fois, les *Nozze di Figaro*, que Mozart avait écrites vingt ans auparavant. Ce chef-d'œuvre commença la réforme du goût de la musique en France, et fit comprendre à une population ignorante de l'art le charme que les richesses d'harmonie et d'instrumentation peuvent ajouter à de belles mélodies. A sa sortie du Théâtre italien, Berton obtint sa nomination de chef du chant de l'Opéra; il garda cette place pendant que Picard dirigea l'Opéra, c'est-à-dire jusqu'à la fin de 1815. Au mois de juin de cette année, le nombre des membres de la section de musique de l'Institut ayant été porté à *six*, au lieu de *trois*, Berton fut désigné, avec Catel et Cherubini, pour compléter ce nombre. Peu de temps après, le roi le fit chevalier de la Légion d'honneur. La désorganisation du Conservatoire avait été la suite des revers de la France, en 1815; l'année suivante, l'intendance des Menus-Plaisirs du roi le rétablit sur de nouvelles bases, et Berton y fut appelé comme professeur de composition et comme membre du jury d'examen. En 1834 il fut fait officier de la Légion d'honneur. Il était aussi décoré de plusieurs ordres étrangers.

L'instinct de la scène se fait remarquer dans toutes les bonnes productions de Berton; cet instinct est un des traits distinctifs de son talent, complété par une certaine originalité de mélodie, d'harmonie, de modulation et d'instrumentation. La musique de cet artiste a un caractère d'individualité si prononcé, qu'elle ne laisse jamais de doute sur le nom de son auteur. Ce n'est pas cependant qu'elle n'offre qu'un type unique; *Montano et Stéphanie*, *Le Délire*, et *Aline*, présentent des variétés de systèmes très-sensibles. Dans ces ouvrages, Berton a su colorer sa pensée de la manière la plus convenable aux situations. On voit un exemple fort remarquable de son heureuse facilité à cet égard dans l'opposition du style oriental dont le premier et le dernier acte d'*Aline* sont empreints, et de la fraîcheur provençale du second acte du même ouvrage. Malheureusement l'artiste à qui l'on doit ces estimables productions n'a pas toujours mis le même soin aux œuvres qui succédèrent aux opéras qui viennent d'être nommés; la négligence se fait apercevoir dans un grand nombre de ses ouvrages. D'ailleurs, lorsque vint le temps où l'imagination avait perdu son activité, Berton ne sut pas s'arrêter; il continua d'écrire, accordant trop de confiance aux procédés de l'art et à l'expérience. C'est ainsi que ses derniers ouvrages n'offrent guère que des réminiscences affaiblies de ses anciennes productions. *Montano et Stéphanie* est signalé depuis long-temps comme le chef-d'œuvre de cet artiste; je crois qu'il n'y a pas moins de mérite dans *Le Délire* et dans *Aline*, ouvrages écrits dans des genres différents.

La liste de toutes les productions de Berton est fort étendue; celle qu'on va lire renferme tout ce qui est de quelque importance : 1° *Absalon*, oratorio, au concert spirituel, en 1786. — 2° *Jephté*, idem. — 3° *David dans le temple*,

idem. — 4° *Les Bergers de Bethléem*, id. — 5° *La Gloire de Syon*, id. — 6° *Marie de Seymours*, cantate. — 7° *Orphée dans les bois*, id. Tous ces ouvrages ont été exécutés au concert spirituel jusqu'en 1790. — 8° *Le Premier Navigateur*, en 1786, opéra en un acte, inédit. — 9° *Les Promesses de mariage*, opéra comique; en 1787. Je possède la partition originale de cet ouvrage. — 10° *La Dame invisible, ou l'Amant à l'épreuve*, en 1787. — 11° *Cora*, opéra en trois actes, répété généralement à l'Académie royale de musique en juillet 1789, et dont la représentation fut empêchée par les troubles révolutionnaires. 12° *Les Brouilleries*, opéra comique, à la Comédie Italienne, en 1789; — 13° *Les deux Sentinelles*, en un acte, au même théâtre, en 1790. — 14° *Les Rigueurs du cloître*, en deux actes, 1790. — 15° *Le nouveau d'Assas*, en un acte, 1791. — 16° *Les deux Sous-lieutenants*, en un acte, 1791. — 17° *Eugène*, en trois actes, au théâtre Feydeau, en 1792. — 18° *Viala*, en un acte, 1792. — 19° *Tyrtée*, en deux actes, paroles de Legouvé; ouvrage qui fut répété généralement à l'Opéra, mais qui n'a point été joué. — 20° *Ponce de Léon*, en trois actes, paroles et musique de Berton, au théâtre Favart, en 1794. — 21° *Le Souper de famille*, en deux actes, en 1796. — 22° *Le Dénouement inattendu*, en un acte, 1798. — 23° *Montano et Stéphanie*, en trois actes, 1799. — 24° *L'Amour bizarre*, en un acte, 1799. — 25° *Le Délire*, en un acte, 1799. — 26° *La Nouvelle au camp* (à l'Opéra) en un acte, 1799. — 27° *Le grand Deuil*, en un acte, 1801, — 28° *Le Concert interrompu*, en un acte, 1802. — 29° *Aline, reine de Golconde*, en trois actes, 1803. — 30° *La Romance*, en un acte, 1804. — 31° *Delia et Verdikan*, en un acte, 1805. — 32° *Le Vaisseau amiral*, 1805. — 33° *Les Maris-garçons*, en un acte, 1806. — 34° *Le chevalier de Sénanges*, en trois actes, 1807. — 35° *Ninon chez madame de Sévigné*, en un acte, 1807. — 36° *Françoise de Foix*, en trois actes, 1809. — 37° *Le Charme de la voix*, en un acte, 1811. — 38° *L'Enlèvement des Sabines*, ballet en trois actes, 1811. — 39° *La Victime des arts* (en collaboration avec Nicolo Isouard et Solié), en deux actes, 1811. — 40° *L'Enfant prodigue*, ballet en trois actes, 1812. — 41° *Valentin, ou le Paysan romanesque*, en deux actes, 1814. — 42° *L'Oriflamme* (à l'Opéra), en deux actes (en collaboration avec Méhul, Paër et Kreutzer), 1814; — 43° *L'heureux Retour*, ballet en un acte (avec Persuis et Kreutzer), 1815. — 44° *Les Dieux rivaux* (à l'Opéra), en un acte (avec Spontini, Persuis et Kreutzer). — 45° *Féodor, ou le Batelier du Don*, en un acte, 1816. — 46° *Roger de Sicile*, en trois actes (à l'Opéra), 1817. — 47° *Corisandre*, en trois actes, au théâtre Feydeau, en 1820. — 48° *Virginie*, en trois actes (à l'Opéra), en 1823. — 49° *Les Mousquetaires*, en un acte, à Feydeau, en 1824. — 50° *La Mère et la Fille*, en trois actes, paroles de Dupaty, non représenté. — 51° *Les Petits Appartements*, en un acte, 1827. — 52° *Aline, reine de Golconde*, ballet en trois actes (avec Dugazon), 1825. — 53° *Blanche de Provence* (à l'Opéra), au mois de mai 1821 (avec Boieldieu, Cherubini et Paër). — 54° *Pharamond*, juin 1825 (avec Boieldieu et Kreutzer). On connaît aussi de Berton : — 55° Airs et récitatifs dans *le Laboureur chinois* (à l'Opéra), en 1813. — 56° *Trasibule*, cantate exécutée au théâtre Olympique, en 1804. — 57° *Thésée*, grande cantate exécutée à Bruxelles, en présence de Napoléon. — 58° *Le Chant du retour*, après la campagne de 1805. — 59° Plusieurs recueils de canons à trois et à quatre voix. — 60° Une grande quantité de romances. — 61° Un système général d'harmonie, composé d'un *Arbre généalogique des accords*, d'un *Traité d'harmonie basé sur l'Arbre généalogique*, et d'un *Dictionnaire des accords*, Paris, 1815, 4 vol. in-4°. Dans ce système, Berton écarte la loi de l'analogie des accords par la similitude de leurs fonctions, et, n'admettant que la considération du renversement, fait autant d'accords fondamentaux qu'il y a d'accords directs; théorie dont le moindre défaut est de multiplier sans nécessité les termes techniques d'une nomenclature embarrassante. Qu'on imagine ce que c'est qu'un dictionnaire d'accords renfermé dans plusieurs centaines de pages in-4°. Berton s'est fait connaître aussi comme écrivain par la rédaction des articles de musique du journal littéraire intitulé *L'Abeille*, et de plusieurs autres journaux. Il a publié aussi quelques brochures parmi lesquelles on a remarqué : *De la musique mécanique et de la musique philosophique*. Paris; 1822, 24 pages in 8°; écrit dirigé contre la vogue des opéras de Rossini; et *Épître à un célèbre compositeur français* (Boieldieu), *précédée de quelques observations sur la musique mécanique et sur la musique philosophique*, Paris, Alexis Eymery, 1829, 48 pages in-8°. Les articles de musique de l'Encyclopédie publiée par Courtin ont été rédigés par Berton, à qui l'on doit aussi beaucoup de rapports sur divers objets relatifs à cet art, lus à l'Académie des Beaux-Arts de l'Institut; enfin, il a été chargé de revoir les définitions des termes de musique de la dernière édition du Dictionnaire de l'Académie Française. Raoul-Rochette, secrétaire per-

pétuel de l'Académie des Beaux-Arts de l'Institut de France, a publié : *Notice historique sur la vie et les ouvrages de M. Berton*. Paris, 1844 in-4o. Henri Blanchard a donné aussi, dans ses *Biographies de compositeurs, Henri-Montan Berton*. Paris, 1839, in-8o.

BERTON (François), fils naturel du précédent et de Mlle Maillard, actrice de l'Opéra, est né à Paris, le 3 mai 1784. Admis au Conservatoire comme élève, en 1796, il en sortit après huit années d'études, et se livra à l'enseignement du chant. Les premières compositions qui le firent connaître étaient des romances et des morceaux détachés pour le chant et le piano. En 1810, il donna au théâtre Feydeau : 1o *Monsieur Desbosquets*, opéra comique en un acte, qui eut peu de succès. — 2o *Jeune et Vieille*, avec Pradher, fut représenté en 1811. Dans la même année, Berton donna à l'Opéra *Ninette à la Cour*, en deux actes, dont il avait refait la musique. En 1820, il fit représenter au théâtre Feydeau *Les Caquets*, petite pièce en un acte qui méritait d'avoir plus de succès qu'elle n'en a obtenu. Nommé professeur de vocalisation au Conservatoire, en 1821, Berton remplissait ses fonctions avec zèle et intelligence, lorsqu'il fut privé de son emploi avec plusieurs autres professeurs, à la fin de 1827. Dans la même année, il fit représenter au théâtre de l'Opéra comique un petit opéra intitulé *Une Heure d'absence* : cet ouvrage n'a pas réussi. Atteint du choléra en juillet 1832, il mourut le 15 du même mois. Peu de temps après sa mort, on a représenté à l'Opéra-Comique un ouvrage en un acte qu'il avait en portefeuille, sous le titre du *Château d'Iturbide*. Il existe une *Notice sur la vie et les ouvrages de François Berton*, par M. Désiré Raoul-Rochette; Paris 1832, in-8o.

Adolphe Berton, fils de cet artiste, né à Paris, en 1817, fit ses études musicales au Conservatoire, puis débuta au théâtre de l'Opéra-Comique sans s'y faire remarquer. N'ayant pas été plus heureux à celui de la Renaissance, il se décida à chanter sur les théâtres de province. En 1843 il était à Nice avec sa femme, attachée comme lui au théâtre de cette ville. Dans la même année ils furent engagés tous deux pour le théâtre d'Alger. Berton y fut bien accueilli et ne s'en éloigna plus jusqu'à sa mort, qui arriva le 28 février 1857. Il était parvenu à l'âge de quarante ans. En lui s'est éteinte la quatrième génération d'une famille qui s'était illustrée dans la musique.

BERTONI (Ferdinand-Joseph), compositeur et maître de la chapelle ducale de Saint-Marc, à Venise, naquit dans la petite île de Salo, le 15 août 1725, suivant le registre de l'église paroissiale de ce lieu, cité par M. Caffi (1). Il reçut une bonne éducation littéraire dans sa ville natale. Son premier maître de musique fut un certain *Tomeoni*. Son heureuse organisation pour cet art détermina ses parents à l'envoyer à Bologne, afin qu'il pût fréquenter les leçons du savant P. Martini, qui, reconnaissant en lui des facultés peu ordinaires, l'admit au nombre de ses élèves. A l'âge de vingt ans, il se rendit à Venise, et s'y fit bientôt connaître comme un artiste de la plus haute distinction. Lié d'amitié avec Saratelli et Galuppi, il était aussi bien accueilli dans les plus nobles familles, où il donnait des leçons de clavecin et de chant. Ses premiers ouvrages fixèrent immédiatement sur lui l'attention publique, et firent pressentir ses succès futurs. Sous le titre de *Cajetto*, il écrivit, en 1747, pour une association d'enfants, un drame musical dont la partition a été conservée et dans lequel on trouve déjà des beautés remarquables. Le 27 août 1752, Bertoni obtint au concours la place d'organiste du premier orgue de l'église de Saint-Marc, et cinq ans après il fut appelé aux fonctions de maître de chœur du conservatoire des *Mendicanti*, dans lequel il n'y avait que des jeunes filles, tant pour le chant que pour les instruments. Cette époque de sa vie est celle où il produisit ses plus belles compositions de musique d'église et plusieurs oratorios considérés comme des œuvres de grand mérite. *Il Figliuol prodigo* fut écrit par lui en 1747 pour l'église de Filippini appelée *S. Maria della Fava*, et cet ouvrage y produisit un si bel effet, qu'il y fut répété dans plusieurs années consécutives. En 1753, il donna aussi au conservatoire des *Mendicanti* l'oratorio latin intitulé *Perigrinatio ad sanctum Domini sepulchrum*, lequel était écrit pour des voix de femmes seules. Au nombre de ses productions les plus importantes pour l'église, on remarque son *Miserere* (en *ut* mineur), et sa messe de *Requiem*, qui fut exécutée en 1792 dans l'église des frères servites. Son oratorio *David penitens* est resté célèbre dans la mémoire des Vénitiens par l'anecdote suivante. Il avait été composé pour les élèves du conservatoire des *Mendicati*. Le 28 mars 1775, le chœur des cent jeunes filles de cette institution, au nombre desquelles se faisaient remarquer Thérèse *Almerigo*, Antoinette *Lucovic*, Laurette *Risegari*, Françoise *Tomit*, et Bianca *Sachetti*, artistes de grand talent, exécutaient cet ouvrage sous la direction du compositeur, lorsque l'empereur Joseph II, accompagné de son frère Léo-

(1) *Storia della musica sacra nella già Cappella ducale di San Marco in Venezia*, t. I, p. 420.

pold, alors grand-duc de Toscane, et des archiducs ses fils, arrivèrent à l'improviste dans l'établissement. Les règlements interdisaient l'introduction des étrangers dans l'enceinte voilée du lieu où les orphelines exécutaient la musique; l'entrée fut donc refusée aux nobles personnages qui accompagnaient l'empereur; mais une exception fut faite pour lui. Joseph II salua le maître, et, entrant dans l'enceinte, s'approcha de son pupitre et suivit l'exécution sur la partition. Arrivé au chœur final, il se sentit entraîné et s'unit à l'ensemble en chantant une partie. Sa voix fut la seule masculine qui retentit jamais dans ce lieu. Après avoir félicité Bertoni, l'empereur s'entretint avec les jeunes filles, émues de tant d'honneur, et mit le comble à leur enchantement par le don de cent sequins qu'il leur fit en se retirant. Au nombre des plus beaux ouvrages de musique d'église de Bertoni, on compte les psaumes *Beatus vir*, *Lætatus sum*, et les *Improperia* qu'il écrivit pour la chapelle ducale de Saint-Marc.

Dès 1746, Bertoni avait abordé la scène et avait écrit pour plusieurs théâtres : ses travaux en ce genre lui avaient procuré une honorable réputation, lorsque son *Orfeo*, représenté à Venise en 1776, fit naître le plus vif enthousiasme et consolida la renommée du maître. On fit pour cet opéra des dépenses considérables de mise en scène dont il n'y avait point eu d'exemple jusqu'alors. Le poëme était celui de Calzabigi, sur lequel Gluck avait écrit sa sublime partition quelques années auparavant. Gaetano Guadagni, qui avait chanté dans cet ouvrage le rôle d'Orphée, à Vienne, fut aussi chargé de représenter le même personnage dans l'ouvrage de Bertoni. Toutefois, si la nouveauté du spectacle fit obtenir à cette production un succès extraordinaire, M. Caffi avoue, dans la notice de Bertoni, que ce compositeur avait tiré les idées principales qui brillaient dans son œuvre de la partition de Gluck. L'*Ésio*, qui succéda à l'*Orfeo*, et qui fut aussi chanté par Guadagni, fut composé à l'occasion de l'arrivée du duc de Wurtemberg à Venise. L'*Armida*, considérée à juste titre comme le plus bel ouvrage dramatique de Bertoni, fut jouée au théâtre *San-Benedetto*, dans la même ville. Il était dans la destinée de ce maître d'obtenir ses plus beaux succès avec les sujets traités auparavant par Gluck et en s'inspirant de ses idées. Après l'*Orfeo* et l'*Armida*, les partitions les plus estimées de Bertoni sont le *Quinto Fabio*, joué à Padoue, en 1778, et le *Tancredi*. Venise et Turin furent les villes où ses productions dramatiques eurent la vogue la plus décidée. Sept fois il fut appelé dans cette dernière pour écrire l'opéra de la saison.

Ayant obtenu un congé de deux ans, au mois de septembre 1778, pour se rendre à Londres où il était appelé, Bertoni partit pour l'Angleterre, où de nouveaux succès l'attendaient. Son *Orfeo* y produisit une si vive impression, que la partition fut gravée à Londres avec un grand luxe, honneur dont aucun compositeur étranger n'avait joui après Hændel. Ce fut de Londres que Bertoni écrivit une lettre, datée du 9 septembre 1779, qui fut insérée dans la *Suite des entretiens sur l'état actuel de l'Opéra de Paris*, et dans laquelle il déclare que la sublime inspiration de l'*Iphigénie en Tauride*, de Gluck, *Le calme rentre dans mon cœur*, lui appartient, et qu'il l'a écrite à Turin pour la Girelli, dans son *Tancredi*. Je n'ai pu vérifier le fait, n'ayant pas vu la partition de cet opéra; mais je vois dans l'*Indice de' teatri*, de 1780, que le *Tancredi* fut joué à Turin le 26 décembre 1778; et à cette époque Gluck avait terminé à Vienne son *Iphigénie en Tauride*, qui fut joué à Paris le 18 mai 1779. D'ailleurs le génie de Gluck tout entier se trouve dans cette admirable scène qui n'a rien du style italien. Au surplus, Gluck dédaigna de répondre à cette réclamation, et l'on n'en parla plus.

De retour à Venise à la fin de 1780, Bertoni écrivit son *Armide*, dont la représentation eut lieu dans les premiers mois de l'année suivante; et immédiatement après il obtint un nouveau congé de deux ans pour retourner à Londres. Le 21 janvier 1784, il succéda à Galuppi dans la place de premier maître de la chapelle ducale de Saint-Marc. Après l'extinction de la république de Venise, il conserva son titre, sa place et ses émoluments; mais il cessa de diriger le chœur du conservatoire des *Mendicanti*, parce que les quatre institutions de ce genre qui existaient à Venise furent supprimées. Vers 1795 il avait cessé d'écrire. La perte de sa femme dans la même année, celle de quelques amis dans les suivantes, la destruction des conservatoires, tout contribua à jeter de la tristesse sur la fin de sa carrière. Enfin, après soixante ans d'exercice de son art dans sa ville chérie, il se résolut à accepter l'invitation, que lui avait faite un de ses neveux, de se retirer chez lui à Desenzano, petite ville située à peu de distance de Brescia, sur le lac de Garde. Il s'y retira en 1810, et y mourut le 1er décembre 1813, presque nonagénaire.

Les principaux ouvrages de Bertoni consistent en une grande quantité de musique d'église, dont les œuvres les plus importantes ont été citées précédemment, beaucoup de cantates, les ora-

torios *Joas, Susanna, Il Figliuol prodigo, Peregrinatio ad sanctum Dominici sepulchrum, David penitens*, et les opéras dont voici les titres : 1° *Oriasio e Curiazio*, en 1746.— 2° *La Vedova accorta*, 1746. — 3° *Cajetto*, drame joué et chanté par des enfants dans le palais *Labia*, à Venise, 1747. — 4° *Ipermestra*, 1748. — 5° *Le Pescatrici*, 1752. — 1° *Ginevra*, 1753. — 7° *La Moda*, 1754. — 8° *Le Vicende amorose*, 1760. — 9° *La bella Girometta*, 1761. — 10° *Amore in musica*, 1763. — 11° *Achille in Sciro*, 1764. — 12° *L'Ingannatore ingannato*, 1764. — 13° *L'Olimpiade*, 1765. — 14° *L'Isola di Calipso*, cantate dramatique exécutée à Venise, devant l'empereur Joseph II, pendant son premier séjour dans cette ville, au palais Rezzonico, par cent jeunes filles tirées des quatre conservatoires. — 15° *Alessandro nelle Indie*, 1770. —16° *L'Anello incantato*, 1771. — 17° *Andromacca*, 1772. — 18° *Aristo e Temira*, 1774. — 19° *Orfeo*, 1776. — 20° *Ezio*, 1777. — 21° *Telemacco*, 1777. — 22° *Quinto Fabio*, 1778. — 23° *Tancredi*, 1778. — 24° *Artaserse*, à Londres, 1780. — 25° *Armida*, à Venise, 1781. — 26° *Eumene*, 1784. — 27° Un autre *Artaserse*, 1786. — 28° *La Nitteti*, 1789. — 29° *Ifigenia in Aulide*, à Trieste, 1790. La plupart de ces ouvrages ont été représentés à Venise ou à Turin. — 30° *Cajo Mario*; — 31° *Narbale*. Je n'ai pas les dates de ces deux ouvrages, qui sont comptés parmi les meilleures partitions de Bertoni. Ce maître s'est aussi exercé dans la musique instrumentale, et l'on a gravé de sa composition : 1° *Sei sonate per il cembalo con violino*, op. 1; Berlin, 1789. — 2° *Sei quartetti a due violini, viola e violoncello*; Venise, 1793. — 3° *Sei sonate a cembalo solo*, Parigi, 1780. On a aussi de lui deux scènes détachées, la première commençant par ces mots : *Superbo, di me stesso*, pour ténor, avec deux violons, alto, basse, 2 hautbois et 2 cors; l'autre, rondo avec récitatif, sous le titre : *La verginella*.

Compositeur élégant, homme de goût, et auteur de mélodies gracieuses, expressives et toujours bien adaptées aux paroles, tant dans la musique d'église que dans les opéras, Bertoni fut un de ces compositeurs dont les œuvres sont irréprochables et jouissent d'une estime générale; mais l'originalité des idées lui manquait. De là vient qu'après avoir eu de brillants succès, il est aujourd'hui complétement oublié, et que ses productions ne jouissent pas de l'avantage réservé aux œuvres de génie, qui ne sont plus exécutées, de conserver toujours leur valeur monumentale et de devenir des modèles pour les artistes d'un autre temps.

BERTRAND (Prudence), moine de l'abbaye de Charoux, dans le Poitou, vivait vers la fin du neuvième siècle. Il a laissé un poëme latin sur la musique, qu'on trouve à la Bibliothèque impériale sous le n° 3976, et dont l'abbé Lebeuf a parlé le premier (*Recueil de divers écrits pour servir d'éclaircissement à l'histoire de France*, tom. 2, p. 99). Ce poëme est un éloge de l'art; l'auteur regrette seulement qu'il soit trop difficile à apprendre, et dit que : *si les sons ne sont appris de mémoire, ils périssent, parce qu'on ne peut les écrire.* Ce passage a pour objet la notation *neumatique*, qui était alors d'un usage à peu près général, mais dont les obscurités avaient souvent besoin d'être expliquées, soit par l'ancienne notation latine des quinzes lettres, soit par des signes particuliers, tels que la notation de Huebald, bien que ces lettres et ces signes ne représentassent pas les inflexions rapides de la voix exprimées par les neumes, ainsi qu'on peut le voir dans le manuscrit de Montpellier découvert par M. Danjou. (*Voy.* ce nom).

BERTRAND (Antoine de), musicien très-renommé de son temps, naquit à Fontanges, en Auvergne, dans la première moitié du seizième siècle. On a de lui *Les Sonnets ou Amours de Ronsard*, à quatre voix, Paris, 1576 et 1578, 1er et 2me livres.

BERTRAND (Aline), virtuose sur la harpe, naquit à Paris en 1798. Admise au Conservatoire de cette ville à l'âge de onze ans, elle y apprit les éléments de la musique, puis elle se livra à l'étude de la harpe sous la direction de Naderman. En 1815, elle reçut des leçons de Bochsa pour cet instrument et, vers 1820, elle commença à se faire entendre dans les concerts. La hardiesse, l'énergie de son jeu, remarquables dans une femme, étonnèrent les connaisseurs. Peu de temps après, elle entreprit de longs voyages en Hollande, en Allemagne, en Italie, et partout elle obtint des succès. Elle s'arrêta pendant quelques années à Milan. En 1833 elle visita la Belgique; puis elle retourna à Paris, où elle arriva dans les premiers jours de 1835. On a gravé de sa composition : 1° Variations pour la harpe sur le thème *Nel cor più non mi sento*, op. 1; Milan, Ricordi. — 2° *Fantaisie sur la polonaise du comte Oginski*, op. 2; ibid. — 3° *Fantaisie sur la romance* de Joseph, op. 3; ibid. Aline Bertrand est morte le 13 mars 1835, d'une fièvre nerveuse.

BERTUCH (Jean-Georges), docteur en droit à Kiel, naquit le 19 juin 1668, à Helmers-

hausen, en Franconie, et fut d'abord conseiller à Zittau. Lors de son installation à l'université de Kiel, en 1693, il soutint une thèse sur l'Opéra, qui fut ensuite imprimée sous ce titre : *Disputatio inaug. de eo quod justum est circa ludos scenicos, operasque modernas, dictas vulgo Opera*; Kiel, 1693, in-4o. Walther assure qu'on a donné une seconde édition de cette dissertation à Nuremberg, 1696, in-4°; l'existence de cette édition est au moins douteuse. Vers la fin de 1693, Bertuch prit du service comme auditeur et quartier-maître dans l'armée danoise, et après quarante-cinq ans de service sous trois rois de Danemark, il obtint le grade de général major de cavalerie. Il vivait encore en 1739, et écrivait, le 19 juin de cette année, une lettre à Mattheson, que celui-ci a citée dans son *Ehrenpforte* (p. 29). Bertuch jouait du violon et composait.

BERTUCH (Charles-Volkmar), organiste de l'église de Saint-Pierre à Berlin, né à Erfurt, vers 1730, est compté parmi les plus habiles de l'Allemagne. Élève d'Adlung, il reçut de ce maître la tradition de la manière de Jean-Sébastien Bach, dont il jouait admirablement les compositions sur l'orgue. Vers 1777, il visita pour la dernière fois sa ville natale, et retourna ensuite à Berlin, où il mourut en 1790. Le docteur Burney, qui entendit Bertuch, en 1776, dit qu'il était le plus habile organiste de Berlin, et qu'il improvisait fort bien.

BERTUZZI (...), élève du conservatoire de Milan, et violoniste dans cette ville, vers 1840, s'est fait connaître par quelques compositions pour son instrument, parmi lesquelles on remarque : 1° Dix caprices pour violon seul; Milan, Ricordi. — 2° Trois duos pour 2 violons, op. 7; ibid. — 3° Thèmes avec des variations pour deux violons et violoncelle; ibid. Le même artiste a fait représenter à Pavie, en 1841, dans la saison du carnaval, un opéra intitulé : *Il Finto Sordo*; l'ouvrage n'a pas réussi.

BERWALD (Jean-Frédéric), né à Stockholm, en 1788, est fils d'un musicien de la chambre du roi de Suède. A peine âgé de trois ans, il montra les plus heureuses dispositions pour la musique. Son père lui fit présent d'un petit violon et commença à lui donner des leçons de cet instrument. Après treize mois d'une application soutenue, cet enfant extraordinaire fut en état de paraître en public et d'exécuter un adagio avec un sentiment naïf et simple qui excita l'admiration. Peu de temps après, le jeune virtuose fit un voyage en Suède et en Norwége; partout il recueillit des applaudissemens. A son retour à Stockholm, il commença à s'essayer dans la composition, et se livra à l'étude du piano. L'année suivante il entreprit un nouveau voyage en Danemarck, et se fit entendre à Copenhague devant le roi. Une maladie dangereuse fit craindre quelque temps pour ses jours, et sembla devoir mettre un terme à ses succès; mais à peine rétabli, il essaya ses forces dans la composition d'une symphonie où les trompettes et les timbales jouaient un rôle considérable. L'abbé Vogler, qui s'intéressait au jeune compositeur, lui fit apercevoir les fautes principales de son ouvrage, et les corrections qui furent le résultat de ses conseils rendirent la symphonie assez bonne pour qu'elle pût être exécutée publiquement, en 1797. L'auteur de cette production précoce était âgé de neuf ans. L'Académie Royale de musique de Stockholm, pour encourager Berwald, lui fit don d'une médaille d'or. Le 14 octobre de la même année, le jeune musicien donna un concert, et fit voir dans l'exécution de deux concertos une habileté qui tenait du prodige. On admira la pureté de son maniement d'archet et son expression dans l'adagio; sa symphonie fut exécutée de nouveau dans ce concert, à la suite duquel il fit un grand voyage avec son père. Au mois de mars 1798, ils se trouvaient à Saint-Pétersbourg; Moscou, Riga, et quelques autres villes considérables de la Russie et de la Pologne furent visitées par eux. Berwald se fit entendre ensuite à Kœnigsberg, Dantzick, Berlin, Dresde, Tœplitz, et se rendit à Leipsick vers la fin de l'année 1798; là, il mit la dernière main à une deuxième symphonie qu'il voulait dédier à la reine de Suède. En 1799, il prit la route de Stockholm par Hambourg. De retour dans sa patrie, il reçut encore des leçons de l'abbé Vogler pendant quelques années. En 1806, on lui donna le titre de musicien de la chambre du roi. Les grands événements de la guerre qui agitèrent l'Europe vers cette époque ne lui permirent pas de réaliser le projet qu'il avait de visiter les pays méridionaux; ce ne fut qu'en 1817 qu'il put faire ce voyage. Après avoir parcouru l'Allemagne, il se rendit en Italie, puis revint en Suède par la France, la Hollande et le Danemarck. Depuis 1819, il ne s'est plus éloigné de Stockholm. Les journeaux de l'Allemagne, particulièrement la *Gazette musicale* de Leipsick, ont accordé des éloges à Berwald comme violoniste et comme compositeur. Toutefois, il ne paraît pas qu'il ait réalisé les hautes espérances que ses débuts précoces avaient données. Les prodiges de l'enfance se résolvent rarement en grands hommes. Berwald a reçu sa nomination de maître de chapelle de la cour de Stockholm en 1834; il en remplissait encore les fonctions en 1848, et célébra alors la vingt-cinquième année de son en-

trée dans la chapelle royale. Il a trois filles, toutes trois cantatrices, qui se sont fait entendre à Stockholm, à Berlin, à Dresde et à Hambourg. Son frère, A. Berwald, violoniste comme lui, est maître de concert de la cour de Suède. On a publié de la composition de cet artiste : 1° Quatuor pour deux violons, alto et basse, n° 1; Copenhague, Lose. — 2° Trois polonaises pour piano et violon, op. 1; Berlin, 1798. — 3° Symphonie pour l'orchestre; Berlin, Hummel, 1799. — 4° Trois quatuors pour deux violons, alto et basse; Berlin, 1800. — 5° Grande sonate pour piano et violon, op. 6; Leipsick, Breitkopf et Haertel. — 6° Introduction et rondo pour piano; Copenhague, Lose. — 7° Quatre chansons françaises avec accompagnement de piano; ibid.

BESANZONI (Ferdinand), compositeur dramatique italien, né à Plaisance, a fait représenter en 1843, dans cette ville, *Ruy Blas*, opéra en trois actes dans lequel Mlle Lagrange (*voy.* ce nom) a fait son début au théâtre. Il ne paraît pas que cet ouvrage ait été suivi par d'autres compositions. M. Besanzoni était chef d'orchestre de l'Opéra italien de Berlin en 1845

BESARD, en latin **BESARDUS** (Jean-Baptiste), né à Besançon, dans la seconde moitié du seizième siècle, étudia dans sa jeunesse la médecine et la jurisprudence, mais sans négliger la musique, dans laquelle il se distingua par son talent sur le luth. Épris de la passion des voyages, il abandonna l'étude du droit, et se rendit en Allemagne. Arrivé à Cologne dans les premières années du dix-septième siècle, il s'y arrêta, et y exerça la médecine; mais il paraît qu'il alla se fixer ensuite à Augsbourg, où il publia plusieurs ouvrages. Ses amis lui avaient reproché son inconstance et la dissipation qui lui faisait perdre un temps précieux : il leur répondit, dans la préface de son livre intitulé : *Antrum philosophicum, in quo pleraque physico quæ ad vulgariores humani corporis affectus attinent*, etc. (Augsbourg, 1617, in-4°), qu'il avait déjà prouvé, par la publication d'un *Thesaurus Harmonicus*, qu'il ne se livrait pas à l'oisiveté, comme on l'en accusait. Après l'année 1617 on perd la trace de Besard, et l'on ignore le lieu et l'année où il cessa de vivre. On a de lui : 1° *Thesaurus Harmonicus*; Cologne, 1603, in-fol. de 359 pages. Cet ouvrage est un recueil des meilleures compositions du temps de Besard, arrangées par lui pour le luth. On trouve à la fin un petit traité de la manière de jouer de cet instrument. Quelques bibliographes ont cité une édition du *Thesaurus Harmonicus* publiée à Cologne, en 1615 : je la crois supposée. — 2° *Isagoge in artem testudinariam, das ist : Unterricht ueber das Künstliche Saitenspiel der Lauten*; Augsbourg, David Franck, 1617, in-fol. Cet ouvrage est une deuxième édition augmentée du *Traité du Luth* de Besard, avec son portrait — 3° *Novus partus, sive Concertationes musicæ, Augustæ Vindelicorum, per Davidem Francum*, 1617, in-fol; collection de vingt-quatre morceaux, dont douze pour un luth seul et douze pour deux instruments de cette espèce.

BESLER (Samuel), fils du recteur de l'école évangélique de Brieg, en Silésie, naquit dans cette ville le 15 décembre 1574. Après avoir terminé ses études, il fut nommé cantor du séminaire, en 1599; puis, en 1605, recteur du collége du Saint-Esprit, à Breslau. Il mourut d'une maladie épidémique, le 19 juillet 1625. Ses compositions pour l'église se conservent encore dans la bibliothèque Saint-Bernardin, à Breslau. En voici les titres : — 1° *Concentus ecclesiastico-domesticus* (Chansons religieuses pour l'église et la maison), en forme de chorals à quatre voix, 1re et 2me parties; 1658, in-4° de vingt-huit feuilles. — 2° *Citharæ Davidicæ psalmorum selectiorum prodromus, pro Augusto auspicatoque Augustissimi Bojemorum regis, Frederici I, Wratislaviam Silesiæ metropolin ingressu adorn. et humil. dedicatus a S. B.*, 1620, in-fol. — 3° *Ant. Scandanelli Seren. Electoris Saxon. Augusti quondam capellæ-magistri musici præstantissimi Passio* (La Passion de Notre-Seigneur suivant l'évangile de saint Jean), Breslau, Baumann, 1621. — 4° *Hymnorum et Threnodiarum Sanctæ Crucis in devotam Passionis J.-C. Dei et Hominis commemorationem fasciculus, ad hebdom. magn. sua cuique melodia afficta*; 1611 et 1513, in-fol. (le seul ouvrage que cite Gerber). — 5° *S. B. Gaudii Paschalis J.-C. redivivi in gloriosiss. resurrect. ejus lætam celebrationem relatio hist. a quat. Evang. consignata et met. harm. adornata*; Breslau, 1612. — 6° *Threnodiarum Sanctæ Crucis in salutiferam passionem Dom. nostri J.-Ch. recordationem continuatio beat.*, 1612. — 7° *Hymnorum et Thren. S. Crucis in sacratissimam Passionis ac mort. D. N. J.-C. recordationem melodia afficta*; Breslau, Baumann, 1614, in-8°. — 8° *Delitiarum mensalium apparatus harmonicus ferculis selectioribus benedictionem et grat. act. refertus* (Vingt-un bénédicités et grâces de table), à quatre voix; ibid, 1615. — 9° Petites chansons pour la fête de Noël, à quatre voix, ibid. 1615.

Thunrodus composa en l'honneur de ce laborieux auteur le distique suivant :

« Quos vetus incinuit, quos nostra Ecclesia cantus
« Rimor, et harmoniis augeo et orno meis. »

Le frère cadet de S. Besler, Simon Besler, fut *cantor* à Strehlen; c'était un musicien estimable. En 1620, il fut *cantor* à Liegnitz, où il mourut en 1638.

BESNECKER (Jean-Adam), docteur en droit et professeur à Prague, au commencement du dix-septième siècle, passait pour l'un des plus grands organistes de son temps. Il touchait l'orgue de l'église de la Sainte-Croix à Prague, où l'on trouve encore aujourd'hui beaucoup de ses compositions pour l'église, en manuscrit. Son style est dans la manière de Palestrina.

BESOZZI (Alexandre), fils aîné de Joseph Besozzi, musicien, naquit à Parme, en 1700. Il se livra de bonne heure à l'étude du hautbois, et acquit une grande habileté sur cet instrument. Vers 1730, il passa au service du roi de Sardaigne, et devint premier hautboïste de sa chambre et de sa chapelle. Lorsque le docteur Burney le vit, en 1772, il avait plus de soixante-onze ans, et néanmoins il jouait encore du hautbois avec une perfection rare. Il ne s'était jamais marié, et vivait dans une douce intimité, depuis plus de quarante ans, avec son frère, Jérôme, célibataire comme lui. La conformité de leurs goûts était telle, qu'ils se vêtaient exactement de la même manière. Depuis leur entrée au service du roi de Sardaigne, ils n'avaient quitté Turin que deux fois; l'une, pour un voyage fort court à Paris; l'autre pour revoir le lieu de leur naissance. Leur position était fort aisée : ils avaient maisons de ville et de campagne, et toutes deux étaient ornées de fort bons tableaux. Alexandre est mort à Turin, en 1775. On a gravé de lui, tant à Paris qu'à Londres, six œuvres de trios et de solos pour violon et pour hautbois.

BESOZZI (Antoine), frère puîné d'Alexandre, naquit à Parme en 1707. Il devint premier hautboïste de la cour de Dresde en 1740, et se trouvait encore dans cette ville en 1772, lorsque le docteur Burney y arriva. Après la mort de son frère Alexandre, il se rendit auprès de Jérôme à Turin et y mourut en 1781. Ses compositions pour son instrument sont restées inédites.

BESOZZI (Jérôme), né à Parme, en 1713, s'adonna à l'étude du basson, sur lequel il acquit un degré d'habileté égal à celui de ses frères sur le hautbois. Sa longue habitation avec Alexandre (*Voy.* ci-dessus), et les études qu'ils firent ensemble, leur donnèrent à tous deux un fini d'exécution qu'ils n'auraient peut-être pas eu s'ils eussent travaillé séparément. Ils avaient composé ensemble de la musique pour hautbois et basson, uniquement consacrée à leur usage, et qui n'a point été publiée après eux. Jérôme est mort peu de temps après son frère Antoine.

BESOZZI (Gaetan), le plus jeune des quatre frères, naquit à Parme, en 1727. Il entra d'abord au service de la cour de Naples comme hautboïste; de là il passa à celui de la cour de France, et enfin se rendit à Londres, où il se trouvait encore en 1793. Quoiqu'il eût alors 68 ans, il étonnait par la précision de son jeu et le fini de son exécution. Il ne paraît pas qu'il ait fait imprimer ses concertos.

BESOZZI (Charles), fils d'Antoine, naquit à Dresde, en 1745. Élève de son père pour le hautbois, il le surpassa en habileté, et devint le rival de Fischer. Le docteur Burney, qui l'entendit en 1770, fut charmé de la beauté du son qu'il tirait de son instrument. On ignore l'époque de sa mort. Je possède deux concertos de hautbois de cet artiste : ils sont inédits.

BESOZZI (Jérôme), fils de Gaëtan, et comme lui hautboïste, entra au service du roi de France vers 1770. Le docteur Burney, qui l'entendit, en 1772, au concert spirituel, vante son style et sa qualité de son. Il est mort à Paris en 1785, laissant un fils, qui a été flûtiste à l'Opéra-Comique et qui s'est retiré plus tard à Versailles. Celui-ci eut un fils, qui est l'objet de l'article suivant.

BESOZZI (Louis-Désiré), né à Versailles, le 3 avril 1814, reçut de son père les premières leçons de musique, puis il entra au Conservatoire de Paris, le 18 juillet 1825. Confié aux soins d'un professeur de solfége, il obtint un second prix au concours de 1829. Deux ans auparavant il avait été admis dans le cours de piano de Zimmerman. En 1830 le deuxième prix de cet instrument lui fut décerné au concours, et il partagea le premier prix avec Louis Lacombe et Potier, en 1831. Dourlen lui enseigna l'harmonie et Lesueur la composition. En 1836, il se présenta au grand concours de l'Académie des Beaux-Arts de l'Institut, et y obtint le second prix : le premier lui fut décerné l'année suivante, et, devenu pensionnaire de l'État comme lauréat de ce concours, il partit pour l'Italie au mois d'octobre 1837. Diverses compositions de cet artiste pour le piano ont été gravées à Paris.

BESSEGUI (Ange-Michel). *Voyez* Bezegui.

BESSEL (A.-M.-S.-E. de), amateur de musique à Lingen, à la fin du dix-huitième siècle, a publié dans cette ville : 1° Concerto pour le clavecin, avec orchestre; 1790, in-folio. — 2° Douze menuets et trios pour clavecin; 1791, in-4°. — 3° Nouveaux menuets et trios pour clavecin, avec accompagnement de deux violons, deux flûtes, deux cors et basse; 1793, in-4°.

BESSEMS (Antoine), violoniste et compo-

siteur, est né à Anvers, le 4 avril 1806, suivant les registres du conservatoire, ou le 6 avril 1809, d'après la note que lui même m'a fournie. Dans son enfance il fut enfant de chœur à l'église des Jésuites, puis à Notre-Dame. Déjà il écrivait d'instinct de petits motets qu'il chantait lui-même, et qui intéressèrent en sa faveur son vieux maître de chapelle, dont il reçut des leçons de violon, à l'âge de quinze ans. Trois ans après il partit pour Paris, léger d'argent, mais plein d'espoir dans l'avenir, comme on l'est d'ordinaire dans la jeunesse. Le 24 octobre 1826 il fut admis comme élève de Baillot au conservatoire de musique. Après avoir reçu des leçons de ce maître célèbre pendant trois ans, il se retira de l'école en 1829. La place de premier violon du théâtre Italien étant devenue vacante et mise au concours, M. Bessems fut vainqueur de quatorze aspirants à la même place, et obtint sa nomination. Quelque temps après, il abandonna cette situation pour voyager en Belgique, en Allemagne, en Italie et en Angleterre, et y donner des concerts. De retour à Paris, il y organisa des séances de musique instrumentale et classique, dans lesquelles il interprétait avec intelligence et sentiment les trios, quatuors et quintettes des grands maîtres. En 1847, M. Bessems fut rappelé à Anvers pour y diriger l'orchestre de la Société royale d'Harmonie. Il remplit ces fonctions pendant quatre ans. Il est retourné de nouveau à Paris en 1852, et s'y livre à l'enseignement de son art. Les œuvres de cet artiste, tant publiées qu'inédites, forment la liste suivante : 1° Trois messes à quatre voix et orchestre; la 2me a été publiée chez Schott, à Mayence; les autres sont inédites. — 2° Deux grands psaumes à quatre voix et orchestre.— 3° Plusieurs motets avec orchestre ou orgue. — 4° Cantiques, offertoires, élévations, graduels, avec orchestre, orgue ou quatuor. — 5° 24 mélodies pour une, deux, trois et quatre voix, avec accompagnement de piano; publiées à Paris. — 6° Romances, cantilènes, canzonettes, idem; ibid. — 7° Hymne avec chœur et deux orchestres, composée pour l'inauguration de la statue de Rubens, et exécutée à Anvers, au mois de septembre 1840. — 8° Quatre livres de duos pour deux violons, publiés à Paris. — 9° Dix fantaisies pour violon, avec acc. d'orchestre, de quatuor, ou de piano, ibid.— 10° Deux livres de duos pour violon et violoncelle, ibid. — 11° Douze grands duos de concert pour piano et violon, en collaboration avec Jules Dejazet, ibid. — 12° Dix mélodies pour piano seul, ibid.— 13° Douze mélodies pour violon, avec acc. de piano, ibid. — 14° Six chants dramatiques dédiés à S. M. la reine des Belges, ibid. — 15° Deux quatuors pour 2 violons, alto et basse (inédits). — 16° Trio pour violon, alto et violoncelle (idem). — 17° Douze grandes études avec piano (idem). — 18° Concerto pour violon, avec orchestre (idem). — 19° Douze mélodies pour la violoncelle, avec piano (idem).

BESSER (T.-G.), organiste à la collégiale de Notre-Dame, et à Saint-Paul d'Halberstadt, vers la fin du dix-huitième siècle. On a de lui : 1° *Oden mit Melodien* (Odes en musique); 1779.— 2° *Die Frühlings Feier* (La fête du printemps); 1783. — 3° *Klavierstücke für Anfænger* (Pièces pour le clavecin à l'usage des commençans), premier cahier; 1784. On connaît aussi un oratorio de sa composition intitulé *Adams Erwachen* (Le réveil d'Adam); 1795, Mss.

BESSON (Jacques), né à Grenoble, dans la première moitié du seizième siècle, fut d'abord professeur de mathématiques à Orléans, puis à Lyon, où il vivait encore en 1581. Au nombre de ses ouvrages est un *Theatrum instrumentorum et machinarum*; Lyon, 1578, in-fol., dont Julien Paschalis a donné une édition augmentée, et dont il y a des traductions en français, en italien et en allemand. Besson y traite *des instruments de percussion et en particulier des cloches*. Delandine, dans son livre sur les *Manuscrits de la bibliothèque de Lyon*, indique sous le n° 877 du catalogue un mémoire in-folio sur le même sujet et sous le nom de *Besson* : ce n'est vraisemblablement qu'un extrait de l'ouvrage cité plus haut.

BESSON (Gabriel-Dias), maître de chapelle du couvent des Carmes déchaussés de Madrid, vers le milieu du dix-septième siècle. Le catalogue de la Bibliothèque du roi de Portugal Jean IV, indique un traité de composition par cet auteur, intitulé : *Compendio de musica;* mais il ne fait pas connaître s'il est imprimé ou manuscrit.

BESSON (Gabriel), violoniste et compositeur, vivait à Paris au commencement du dix-huitième siècle. Il y a publié : Douze sonates à violon seul, 1er livre, in fol.

BESTES (Godefroy-Ernest), l'un des meilleurs organistes de l'Allemagne, naquit à Berka près de Weida, le 7 février 1654. Jean Winter, organiste de la cour à Altenbourg, lui donna les premières leçons de clavecin. En 1690, Bestes succéda à son maître dans son emploi; il mourut en 1732, après avoir occupé cette place pendant quarante-deux ans. L'on n'a rien imprimé de ses compositions.

BETHISY (Jean-Laurent de), né à Dijon, le 1er novembre 1702, fut professeur de musique à Paris, et se fit connaître par un ouvrage in-

titulé : *Exposition de la théorie et de la pratique de la musique, suivant les nouvelles découvertes*; Paris, 1754, in-8°. Il y a une seconde édition de cet ouvrage; Paris, 1764, in-8°. L'auteur y expose la théorie de l'harmonie selon les principes de Rameau ; mais il fait voir que ces principes sont souvent en contradiction avec la pratique. Toutefois, ses exemples sont mal écrits et ne s'élèvent pas au-dessus de l'école française de son temps. Mattheson a fait une critique de cet ouvrage dans son *Plus ultrà*, p. 465-471. Dans la *Biographie Universelle* de Michaud on attribue à Béthisy la musique d'un opéra intitulé : *L'enlèvement d'Europe*. On a aussi de sa composition *Le transport amoureux* et *Le volage fixé*, cantatilles ; Paris, in-fol. sans date. Béthisy est mort à Paris, le 19 octobre 1781.

BETHMANN (Christian), excellent facteur d'orgues à Hanovre, né en 1783, est mort dans cette ville, le 7 juillet 1833, à l'âge de cinquante ans. Au nombre de ses ouvrages se trouve un nouveau *Clavicylindre*, dont Chladni a rendu compte dans la *Gazette générale de musique* de Leipsick (1824, n° 51, pages 826-827). En 1825, Bethmann a publié dans le même journal (n° 36, p. 607 et suiv.) une réfutation d'un article que Wilke, organiste et directeur de musique à Neu-Ruppin, avait publié dans le numéro 43 de la même gazette (page 690), concernant la facture des orgues. Wilke répondit à cette critique dans le volume suivant; mais les observations de Bethmann n'en subsistèrent pas moins.

BÉTHUNE (Le comte de), poëte et musicien français du douzième siècle. Une chanson de Hugues d'Oisy, qui lui est adressée, semble prouver qu'il avait accompagné Philippe-Auguste en France, à son retour de la Terre sainte. On connaît douze chansons notées de sa composition : le Mss. 7222 de la Bibliothèque du Roi en contient neuf.

BETTELLA (Paul), chapelain de la cathédrale de Padoue, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, eut pour maître de composition Simon Vesi, maître de Chapelle à Forli. Il a fait imprimer un œuvre qui a pour titre : *Messa e Salmi a* 1, 2, 3, *voci concertati, con violini*, op. 1a; Venise, 1677, in-4°

BETTIGNIES (Jean de), maître des primiciers de l'église Notre-Dame de Tournay, dans la première partie du dix-septième siècle, est connu par deux rondeaux mis en musique à quatre parties, lesquels sont insérés dans un recueil qui a pour titre : *La pieuse alouette avec son tire-tire*; Valenciennes, 1516 et 1621. 2 vol. in-8°. Les rondeaux de Bettignies se trouvent dans le premier volume ; on trouve dans le deuxième *Le pieux chant de l'alouette*, à quatre parties, par J. J., maître des primiciers de l'église Notre-Dame de Tournay; ce qui a fait croire à M. de Coussemacker (*Notices sur les collections musicales de la bibl. de Cambrai*, etc., p. 118), avec beaucoup de vraisemblance, que Bettignies était mort avant que le deuxième volume fût publié, en 1621.

BETTINI (Étienne) surnommé *il Fornarino*, parce qu'il avait été boulanger, fut un contrapuntiste distingué du seizième siècle. Il eut pour maître Goudimel, et fut condisciple de Jean Animuccia, de Palestrina, d'Alexandre Merlo, et de Jean-Marie Nanini. En 1562 il fut nommé chapelain chantre de la chapelle pontificale, à Rome. Ses compositions sont restées en manuscrit. L'abbé Santini possède de ce musicien un *Salvum me fac*, et un *Transeunte Domino*, motets à cinq voix.

BETTINI (Girolamo), compositeur italien, vivait dans la première moitié du dix-septième siècle. Il a publié des messes à cinq voix; Venise, 1647.

BETTINI (Mario), savant jésuite italien, né à Bologne, le 6 février 1584, fut professeur de morale, de philosophie et de mathématiques au collège de Parme. Il mourut à Bologne le 7 novembre 1657. On trouve beaucoup de choses relatives à l'acoustique et à la partie mathématique de la musique dans ses livres intitulés : 1° *Apiaria universæ philosophiæ, mathematicæ, in quibus paradoxa et nova pleraque machinamenta ad usus eximios traducta et facillimis demonstrationibus confirmata exhibentur*, Bologne, 1641-1645, 3 vol. in-fol. — 2° *Euclides explicatus*, 1642 et 1645 ; ouvrage qui fait aussi partie du précédent — *Ærarium philosophiæ, mathematicæ*; Bologne, 1648, in-8°

BETTONI (L'abbé Barthélemé), savant italien, a publié un recueil de dissertations sous ce titre : *Osservazionni sopra i salmi*; Bergame, Locatelli, 1786, 2 vol. in-8°. La sixième dissertation du premier volume traite de la musique des anciens, et particulièrement des Hébreux au temps de David et de Salomon. La septième dissertation est aussi relative à des objets de musique et aux instruments des Hébreux.

BETTONI (Nicolas), typographe italien, né à Porto-Guaro, petite ville du royaume Lombardo-Vénitien. Après avoir rempli divers emplois publics à Vérone, à Udine et à Brescia, il quitta la carrière administrative, et fonda diverses imprimeries à Brescia, à Padoue, à Milan, et à Porto-Guaro ; mais ces entreprises ne furent point heureuses, et Bettoni fut obligé de chercher un

refuge à Paris, où il établit une nouvelle imprimerie. Il cultivait les lettres. Au nombre des opuscules qu'il a publiés, on remarque celui-ci : *Rossini et sa musique*; Paris, Bettoni, 1836, 16 p. in-8°.

BETTS (John), luthier anglais, a joui de beaucoup de réputation dans son pays à la fin du dix-huitième siècle et au commencement du dix-neuvième. Il travailla à Londres depuis 1787 jusqu'en 1823, époque de sa mort. Les instruments qu'il fabriqua, et surtout le commerce qu'il fit des anciens violons, altos et basses de Crémone, lui firent acquérir une fortune considérable, dont ses neveux, John et Arthur Betts, ont hérité. Ceux-ci continuent sa lutherie et ont obtenu une médaille à l'exposition de 1851, pour des imitations de violons d'Amati.

BETTS (Arthur), neveu du précédent, violoniste anglais, naquit dans le comté de Lincoln, vers 1780. Son frère, fabricant de violons à Londres, l'appela près de lui, et lui fit donner les premières leçons par Hindmarsh, violoniste médiocre; mais, après quelques mois, il eut le bonheur de passer sous la direction de Viotti. Il reçut aussi des leçons d'Eley et de Russel pour l'harmonie, et il fut un des plus habiles professeurs de l'Angleterre. On a de lui plusieurs ouvrages pour le piano et pour le violon.

BETZ (Suzanne-Jacobine), connue sous le nom de Mme Jungert, née à Augsbourg, en 1745, y prit des leçons de musique de J. G. Seyfert, et devint une cantatrice excellente. Vers 1768, elle passa au service de la cour de Munich, en qualité de première chanteuse des concerts, et y réunit tous les suffrages. Elle vivait encore à Munich vers 1811.

Une autre cantatrice de ce nom, Mlle Émilia Betz, née à Cobourg, s'est fait remarquer comme cantatrice douée d'un beau talent, à son début en 1845, dans *La Fille du régiment*, jouée au théâtre de la cour de Saxe-Cobourg. L'éducation vocale de Mlle Betz avait été faite à Vienne et à Paris.

BEUF (Jean le). *Voy.* Lebeuf.

BEURHUSIUS (Frédéric), philosophe allemand, né à Menertzhagen, était corecteur à Dortmund, en 1573. On a de lui : *Erotematum musicæ libri duo, ex optimis hujus artis scriptoribus vera perspicuaque methodo descripti*; Nuremberg, 1551, in-8°. Forkel n'a pas eu connaissance de cette édition, qui est à la Bibliothèque Mazarine. Il y a des éditions de cet ouvrage datées de Nuremberg 1573, 1580, 1585 et 1591, toutes in-8°. Celle de 1585 est accompagnée d'une préface de Jean-Thomas Freig, recteur à Altorf. Toutes ces éditions sont également rares. L'ouvrage de Beurhusius n'est pas sans intérêt pour l'histoire de la musique.

BEURSE (Pierre ou Pierquin), organiste de la chapelle de Charles le Téméraire, duc de Bourgogne, paraît pour la première fois dans l'état de cette chapelle, dressé au mois de novembre 1474. Son nom est inscrit dans les registres sous ces formes *Beurse*, *Beurst*, *Bursin* et *Veurse* (1). Beurse se trouve encore dans les états de la chapelle ducale de Bourgogne en 1480 et 1481; mais il n'est plus dans celui de novembre 1492, et Gomart, surnommé *Nepotis*, y est inscrit comme son successeur dans la place d'organiste. Une chanson à trois voix, sous le nom de *Beurt* se trouve dans un manuscrit qui a appartenu à Pixérécourt (*voy.* ce nom) et qui est passé en Angleterre : il est vraisemblable qu'elle appartient à l'artiste dont il s'agit ici.

BEUTLER (Jean-Georges-Bernard), corecteur à l'école de Mulhausen, a publié en 1788, chez Breitkopf et Hærtel, à Leipsick, des *Conversations musicales pour le piano*, en deux parties. Il arrangea ensuite à quatre parties d'anciennes mélodies chorales du dix-septième siècle, sur lesquels Demme avait mis de nouvelles paroles. Après avoir soumis ce travail au savant organiste Umbreit, il le publia sous ce titre : *Nouveaux cantiques de Demme sur d'excellentes mélodies anciennes, arrangées avec accompagnement de piano ou orgue*; Gotha, Becker 1799, in-4°. On a aussi sous le nom de Beutler des *Menuets brillants pour le piano*; Leipsick, 1800.

BEUTLER (Benjamin), né à Mühlhausen le 2 décembre 1792, est mort le 2 janvier 1837 dans la même ville, où il remplissait les places de directeur de musique et de secrétaire du gymnase. Après avoir terminé ses premières études dans ce collége, il alla suivre les cours de l'université de Gottingue, où il s'adonna particulièrement à la théologie. L'amour de la musique le lia avec Forkel. De retour à Mühlhausen, il succéda à son oncle en 1814 dans la place d'organiste à la *Marienkirche* (l'Église de Sainte-Marie). Quelques années après, le magistrat de la ville le nomma directeur de musique et sous-recteur du gymnase. Il devint en quelques années l'âme du mouvement musical à Mühlhausen, établit des chœurs de garçons et de filles dans les écoles, et fut le fondateur d'une société de chœurs d'hommes, en 1830. Enfin il organisa à Mühlhausen de grandes fêtes musicales, dont il fut le directeur. Homme religieux et d'une moralité sévère, il jouissait de l'estime générale. Il a été l'éditeur, conjointement avec

(1) Collection des lettres patentes de l'Audience, aux archives du royaume de Belgique.

Hildebrand, des mélodies chorales pour le livre de chant de Mühlhausen, sous ce titre : *Choral-Melodieen für das Mühlhauser Gesangbuch zum Gebrauch in Schulen, in Kirchen und der hauslichen Andacht*; Mühlhausen, Fried, Heinrichs Hofen, 1834, in-8°.

BEUTLER (F...), musicien de la chambre de la cour de Bavière, violoniste et virtuose sur le piano, né à Munich, vers 1798, a vécu à Berlin vers 1819, puis à Zurich, et s'est fixé à Lausanne, où il a été nommé directeur de musique en 1825. Il s'y trouvait encore en 1833. Il s'est fait connaître par quelques compositions parmi lesquelles on remarque : 1° Allegretto pour le piano; Berlin, Grobenchütz. — 2° Pot-Pourri, op. 2; Munich, Falter. — 3° Six variations et coda. op. 4; ibid. — 4° Six variations et rondo sur un thème original, op. 6; ibid. — 5° Neuf chansons allemandes; ibid. — 6° Pot-Pourri pour le violon, sur un thème de *la Dame Blanche*, avec orchestre. op. 15; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 7° 3 chants de société pour 4 voix d'hommes. op. 13; ibid. — 8° *Allegro poco andantino*, pour piano, Hambourg, Schubert. En 1829, Beutler a fait exécuter une ouverture à grand orchestre de sa composition, et une autre ouverture sur l'air français : *ô ma Patrie*.

BEUZIN (J. G.), écrivain allemand, inconnu à tous les bibliographes, de qui l'on a un opuscule intitulé : *Beurteilung der pantomimischen Oper des hern Niccolini* (Critique de l'opéra pantomimique de M. Niccolini); Erfurt, 1751, in-4° de 4 feuilles.

BÉVERINI (François), musicien, né vraisemblablement à Rome, vers le milieu du quinzième siècle, est cité comme auteur de la musique d'une espèce d'opéra, ou plutôt d'un *Mystère*, dont le sujet était la Conversion de Saint-Paul. Ce mystère fut représenté à Rome en 1480, par ordre du cardinal Raphaël Riari. Bonnet (*Histoire de la musique*, tom. 1, p. 256) et Blankenburg, dans le supplément à la théorie des beaux-arts de Sulzer (t. 2, p. 457), disent que cette pièce a été chantée d'un bout à l'autre, et se fondent sur un passage de l'épître dédicatoire de Jean Sulpicius, auteur de la pièce, au cardinal Riari, où il est dit que jusqu'alors on n'avait jamais entendu à Rome une semblable exécution en forme de chant. La question reste néanmoins indécise; mais quoi qu'il en soit, il est certain que la musique de Beverini a dû être dans le style du contrepoint d'église de son temps.

BEVILAQUA (M.), flûtiste et virtuose sur la guitare, est né en Italie, et a vécu longtemps à Vienne. Plus de soixante œuvres de musique portent son nom. Parmi ses productions, on remarque : 1° Trois duos concertants pour deux flûtes; — 2° Trois trios pour deux clarinettes et basson, — 3° Quatuor pour guitare, violon, flûte et violoncelle, op. 18. — 4° Neuf variations pour guitare et flûte sur l'air : *La Biondina*. — 5° Variations sur un air allemand, pour guitare et flûte ou violon, op. 62. — 6° Sonate pour piano et flûte (en *sol*), op 63. Tous les autres ouvrages de Bevilaqua consistent en duos pour guitare et flûte, piano et violon : ils ont été gravés à Vienne et à Rome. Les auteurs de la nouvelle Encyclopédie musicale, publiée à Stuttgard, disent que les productions de cet artiste portent le cachet de connaissances solides en musique. L'un de ses derniers ouvrages est une *Méthode de guitare*. On n'a plus rien imprimé de Belivaqua depuis 1827.

BEVIN (Elway), habile compositeur anglais, vivait vers la fin du règne d'Élisabeth. Il était du pays de Galles; mais on ignore le lieu et la date de sa naissance, ainsi que celle de sa mort. Tallis fut son maître de composition et l'eut pour successeur dans sa place à la chapelle royale, en 1589. Peu de temps après, il fut aussi nommé organiste de la cathédrale de Bristol; mais il perdit ces deux emplois en 1637, parce qu'on découvrit qu'il était de la communion romaine. On trouve dans la collection de Barnard intitulée : *First Book of selected Churh Musick* (1641), un service de musique d'église qui y a pour titre : *M. Elway Bevin's first service of 4 und 5 parts.* Cette composition, la seule qu'on connaisse aujourd'hui de Bevin, a été reproduite dans la grande collection de Boyce intitulée *Cathedral Music.* Mais l'ouvrage qui a fondé la réputation de ce musicien est un traité de composition intitulé : *A brief and short Introduction to the art of Musicke, to teach how to make discant of all proportions that are in use : very necessary for all such as are desirous to attaine to Knowledge in the art, and may by practice, if they can sing, soon be able to compose three, four, and five parts, and also to compose all sorts of canons that are usual, by these directions, of two or three parts in one, upon a plain song* (Courte introduction à l'art de la musique, etc.); Londres, 1631, in-4° de 152 pages. Ce livre est devenu très-rare. On y trouve des règles pour la construction de toutes les espèces de canons, avec des exemples jusqu'à six parties. Kollmann a rapporté et expliqué cinq canons extraits de l'ouvrage de Bevin dans son *Essay on practical musical composition*, chapitre IX, et planches 40 et 41. Bevin fut le maître du

Dr. William Child. Burney a dit de lui (*History of Music.*, vol. III, p. 327) : « Bevin fut « réellement un homme de génie : il est regret- « table qu'un plus grand nombre de ses compo- « sitions n'ait pas été conservé. »

BEYER (JEAN-SAMUEL), né à Gotha, vers 1680, fut d'abord *cantor* à l'école de Weissenfels, et ensuite directeur de musique à Freyberg, où il demeura depuis 1703 jusqu'à sa mort, arrivée en 1744. Il s'est fait connaître également comme compositeur et comme écrivain didactique. Ses principaux ouvrages sont : 1° *Primæ lineæ musicæ vocalis, dass ist kurze, leichte, gründliche und richtige Anweisung, wie die Jugend, so wohl in den œffentlichen Schulen, als auch in der Privat-Information, ein musikalisches Vokalstück wohl und richtig singen zu lernen, aufs kürtz te kann unterrichtet werden, mit unterschiedlichen Canonibus, Fugen, Soliciniis, Biciniis, Arien und einem Appendice, worinnen allerhand lateinische, franzœsische und italiænische Termini musici zu finden, etc.* (Introduction courte, facile, fondamentale et exacte à la musique vocale, etc.); Freyberg, 1703, 14 feuilles in-4° obl. Une seconde édition a été publiée dans le même format à Dresde, en 1730, mais réduite à la moitié, par la suppression des exemples de canons, de fugues, etc. — 2° *Musikalischer Vorrath neu varirter Festchoral-Gesœnge, auf dem Clavier, in Canto und Basso, zum Gebrauch sowohl beym œffentlichen Gottesdienst, als beliebiger Haus-Andacht* (Magasin musical de nouveaux chants simples variés, pour clavecin avec soprano et basse, etc.), première partie; Freyberg, 1716, in-4°; deuxième partie, 1716; troisième, idem, 1719. — 3° *Geistlich-musikalische Seelen-Freude, bestehend aus 72 Concert-Arien von 2 vocal und 5 unterschiedlichen Instrumental-Stimmen, auf alle Sonn-und Fest-Tage zu gebrauchen.* (L'âme joyeuse, spirituelle et musicale, consistant en soixante-douze airs concertants pour deux voix et cinq instruments, etc.); Freyberg, 1724, in-4°

BEYER (...), physicien, Allemand de naissance, domicilié à Paris, y inventa un instrument composé de lames de verre frappées par des marteaux, dans la forme d'un piano, et qui fut appelé *Glass-chord* par Franklin. Un pianiste, nommé *Schunck*, le joua en public pendant quinze jours, au mois de novembre 1785. Cet instrument a été employé avec succès à l'Opéra, dans les *Mystères d'Isis*, pour remplacer la flûte enchantée. C'est ce même instrument, dépouillé de son clavier, et frappé par un simple marteau de liége, qui a été rendu populaire à Paris.

BEYER (FERDINAND), l'un des fabricants les plus actifs de cette musique de piano sans idées et sans valeur, sur des danses ou des airs d'opéras, que l'époque actuelle voit éclore chaque jour. Les renseignements me manquent sur sa personne. Il a commencé à se faire connaître vers 1840, et déjà on a imprimé sous son nom quelques centaines de morceaux (en 1859); cependant Gassner n'en parle pas dans son lexique, qui a paru en 1849. La plupart des *productions* de M. Beyer ayant été publiées chez Schott, à Mayence, et chez Simrock, à Bonn, il est vraisemblable qu'il habite dans quelque ville des bords du Rhin.

BEYLE (MARIE-HENRI) (1), littérateur français qui s'est caché sous plusieurs pseudonymes, notamment sous celui de *Stendhal*, naquit à Grenoble, le 23 janvier 1783, et mourut à Paris le 23 mars 1842. Fils d'un avocat au parlement de Grenoble, il eut d'abord pour précepteurs des prêtres, qui lui firent prendre en aversion leur enseignement sévère; puis il entra à l'école centrale de sa ville natale en 1795, en suivit les cours pendant quatre ans, et y obtint des succès. En 1799 il se rendit à Paris, et y trouva un logement dans la maison de M. Daru, allié de sa famille. Il se destinait à entrer à l'École polytechnique; mais ennemi du travail, il ne put se mettre en état d'y être admis. M. Daru essaya alors de le placer dans l'administration : il y montra la même incapacité, et en sortit pour aller étudier, dans l'atelier de Regnault, la peinture, qui ne lui réussit pas mieux. En 1800, il suivit M. Martial Daru en Italie. Arrivé à Milan, il essaya de nouveau de l'administration dans les bureaux du gouverneur de la Lombardie, s'en dégoûta bientôt, et entra comme maréchal des logis dans le sixième régiment de dragons : six mois après il obtenait par ses protecteurs l'épaulette de sous-lieutenant, et en cette qualité il prit part aux combats que l'armée française livra en Italie. La carrière militaire n'ayant pas pour lui plus d'attrait que toutes celles qu'il avait essayées, il donna sa démission à la paix d'Amiens, en 1802,

(1) Dans la première édition de la *Biographie universelle des Musiciens*, j'ai donné à Beyle les prénoms de *Louis-Alexandre César*, d'après la *France littéraire* de M. Quérard (t. 1er, p. 323). M. P. Colomb-des-Battus l'appelle *Arthur-Louis-Alexandre-César*, dans son *Catalogue des Dauphinois dignes de Mémoire* 1840, in 8°). mais M. Quérard assure (dans *La Littérature contemporaine*, XIXe siècle, t. 1, p. 440, note) que le véritable prénom de Beyle est *Henri*, et la *Nouvelle Biographie universelle* de MM. Michaud, à laquelle j'emprunte les détails biographiques de cette notice, le nomme *Marie-Henri*. (T. V, col. 889.)

et retourna à Grenoble reprendre l'existence oisive pour laquelle il avait un penchant décidé. Cependant, sans fortune, il avait besoin d'un état : on essaya de lui en donner un en le faisant entrer dans une maison de commerce à Marseille, en 1805; il n'y put rester une année entière. De retour à Paris, il partit pour l'Allemagne, avec M. Daru, en 1806, et, grâce à son protecteur, il fut nommé intendant des domaines de l'empereur, à Brunswick, puis, en 1807, adjoint d'un commissaire des guerres. En 1810, il entra au conseil d'État comme auditeur, et fut peu après chargé des fonctions d'inspecteur de la comptabilité du mobilier et des bâtiments de la couronne, fonctions qu'il abandonna en 1812, pour accompagner M. Daru, en amateur, dans la campagne de Russie. En 1814, il retourna à Grenoble avec le titre d'adjoint au commissaire extraordinaire; mais immédiatement après la première invasion de la France, il alla se fixer à Milan, où il passa sept années, trouvant ses moyens d'existence dans les nombreux articles qu'il fournissait aux revues françaises et anglaises. Il s'y trouvait parfois des révélations sur la situation de la Lombardie qui fixèrent l'attention de la police autrichienne : elle l'obligea à retourner à Paris en 1821. Il y resta jusqu'en 1830, uniquement occupé de travaux littéraires. La révolution de juillet lui fut favorable en lui procurant, le 25 septembre 1830, le brevet de consul de France à Trieste. M. de Metternich lui ayant refusé *l'exequatur*, il alla à Civita-Vecchia remplir les mêmes fonctions, qu'il exerça jusqu'à sa mort. J'ai connu Beyle en 1830, dans les bureaux de la rédaction du journal *Le Temps* : c'était un gros homme, fort insouciant, fort sommeillant, et dont la conversation n'indiquait pas l'esprit qu'il a mis dans ses livres. Il ne savait causer que la plume à la main.

Beyle débuta mal dans la littérature; car ce fut par un plagiat. Un livre intéressant de Carpani avait été publié sous ce titre : *Le Haydine, ovvero lettere su la vita e le opere del maestro Giuseppe Haydn* (Voyez CARPANI) : il tomba entre les mains de Beyle, qui le traduisit en français, et le publia sous le pseudonyme de *Bombet*, et sous ce titre : *Lettres écrites de Vienne en Autriche sur le célèbre compositeur Joseph Haydn, suivies d'une vie de Mozart, et de considérations sur Métastase et l'état présent de la musique en France et en Italie*; Paris, Didot, 1814, in-8° de 460 pages. Cette traduction, achevée à Londres, fut elle-même traduite en anglais quelques années après. Le titre de la version anglaise est : *Lives of Haydn and Mozart, in a series of letters, translated from the french*; London, Murray, 1817, in-8° de 493 pages. La supercherie était trop évidente pour que Carpani gardât le silence. Il attaqua le plagiaire pseudonyme avec autant de force que de vivacité dans deux lettres écrites de Vienne, les 15 et 20 août 1817, qui parurent dans la *Nuova serie del Giornale dell' Italiana letteratura*, t. X, Padova, 1817, p 124-140, avec ce titre : *Lettere due dell'autore delle Haydine, Giuseppe Carpani, milanese, al sig. Alessandro Cesare Bombet, francese, sedicente autore delle medesime*. A ces lettres étaient jointes des déclarations de Salieri, Weigl, Frieberth, du conseiller de légation saxone Griesinger, et de Mlle Kurzbeck, lesquelles disaient que Carpani était le véritable auteur des Haydines, et que le livre de Bombet n'en était qu'une simple traduction. Quelques journaux littéraires de l'Allemagne reproduisirent la réclamation de Carpani, et le *Journal de Paris* en donna un extrait au mois d'octobre 1817, avec des réflexions désagréables pour Beyle, qui n'essaya pas de répondre à ces attaques, mais qui ne reproduisit pas moins son livre avec le titre de *Vies de Haydn, Mozart et Métastase*. Paris, Delaunay, 1817, in-8°. Cette fois il avait changé le pseudonyme de Bombet en celui de Stendhal. M. Quérard s'est trompé (dans *la France Littéraire*, t. Ier., p. 325) lorsqu'il a considéré les *Lettres écrites de Vienne* et les Vies de Haydn et de Mozart comme des ouvrages différents. Il n'a pas connu non plus le titre exact de la première édition. Carpani semble avoir été destiné à être pillé ou imité par Beyle. Il avait fait insérer dans les journaux d'Allemagne et d'Italie depuis 1818 jusqu'en 1822, diverses lettres sur Rossini et sur plusieurs autres compositeurs du même temps, particulièrement sur *Tancredi* et sur *Freyrchütz*; ses lettres ont été réunies depuis lors avec quelques autres morceaux du même auteur, sous ce titre : *Le Rossiniane ossia lettere musico-teatrali*. Or, Beyle publia, en 1823, une *Vie de Rossini* (Paris, Bouland, deux parties in-8°), qu'il reproduisit l'année suivante, comme une édition nouvelle, au moyen d'un nouveau frontispice. Ce livre, mis au jour sous le nom de *Stendhal*, renferme une grande partie des opinions exprimées par Carpani sur *Tancrède* de Rossini, sur *Freychütz*, de Weber, sur *Otello*, et sur beaucoup d'autres productions de l'école moderne. Le reste, particulièrement la partie biographique, a pour base des anecdotes recueillies à la légère par l'auteur, et quelques faits empruntés aux almanachs de spectacles publiés à Venise et à Milan. Tout cela est rempli d'inexactitudes. Quant à la forme de l'ouvrage, on y remarque le même désordre que dans toutes les autres pro-

ductions de Beyle. Quelques pages ont le cachet du talent qu'on ne peut refuser à l'écrivain, et qui a fait le succès de ses romans, de ses peintures de mœurs et de ses brochures; mais les contradictions y fourmillent; les jugements et les critiques accusent une ignorance complète de l'art et un esprit tout rempli de préjugés; enfin, en dépit de son goût apparent pour la nouveauté, on y voit que Beyle a des habitudes et des affections pour les souvenirs de sa jeunesse. Le professeur Wendt, qui a publié à Leipsick, en 1824, une traduction allemande du livre de Beyle, en a corrigé les inexactitudes dans des notes. Il en a été fait une traduction anglaise, publiée à Londres, en 1826, 1 vol. in-12. Des éditions en ont été faites en Belgique; et il en a été publié une nouvelle à Paris, en 1854, un vol. in-12, avec quelques additions. Les ouvrages de Beyle, étrangers à la musique, sont : 1° Une *Histoire de la Peinture en Italie*; Paris, 1877, 2 vol. in-8°, reproduite plusieurs fois avec des changements de titres comme des éditions nouvelles. — 2° *Rome, Naples et Florence* en 1817; Paris, 1817, in-8°. — 3° *De l'Amour;* Paris, 1722, 2 vol. in-12; production audacieuse et immorale. — 4° *Armance*, roman; Paris, 1827, 3 vol. in-12. — 5° *Promenades dans Rome;* Paris, 1829, 2 vol. in-8°. — 6° *Rouge et Noir, chronique du dix-neuvième siècle;* Paris, 1831, 2 vol. in-8°. — 7° *Mémoires d'un Touriste;* Paris, 1838, 2 vol. in-8°. — 8°. *La Chartreuse de Parme;* Paris, 1839, 2 vol. in-8°. C'est la meilleure production de l'auteur. — 9° Quelques brochures de circonstance, etc.

BEYSSELIUS (Jodocus), conseiller impérial, philosophe, orateur et poëte, né à Aix-la-Chapelle, vécut de 1454 à 1494. Au nombre de ses écrits, Trithème (*De Script. Eccles.*, p. 395), place un dialogue *De optimo genere musicorum, lib. I.*

BEZEGUI (Ange-Michel), compositeur et bon violoniste, né à Bologne en 1670, vint à Paris vers 1684, et devint chef de la musique de Fagon, surintendant des finances. Il eut le malheur de se casser le bras, et son protecteur lui assura une existence aisée, mais qui ne le consola jamais de son accident. Il mourut en 1744. On connaît de lui : *Sonate a violino solo e violoncello a basso continuo*, op. 1°, Amsterdam, Roger, in-fol. obl., et un livre de pièces de clavecin.

BIAGGI (Alamanno), compositeur italien, né en Lombardie, a fait ses études musicales au Conservatoire de Milan. Fixé à Florence vers 1838, il y occupe les positions de maître de chapelle de l'Institut musical de cette ville, et de premier violon de la cour de Toscane. Son début dans la composition dramatique eut lieu au théâtre de *la Pergola*, à Florence, le 15 septembre 1840, par l'opéra intitulé *I Petromiani ed i Geminiani*, dont le libretto n'était autre que celui de la *Secchia rapita*, mis précédemment en musique par Zingarelli et plusieurs autres compositeurs. Biaggi avait écrit une ouverture à grand orchestre, pour un concert du Conservatoire de Milan, qu'il a ensuite arrangée pour le piano à quatre mains, et qui a été publiée chez Ricordi. On connaît aussi de lui une messe de *requiem* à quatre voix et orchestre, en partition; Florence, Ferdinand Lorenzi, in-fol. Les journaux italiens ont annoncé, en 1855, la représentation, au théâtre Léopold de Florence, de l'opéra *Gonzalvo di Cordova*, musique composée par *Alessandro Biagi* : il est vraisemblable qu'il y a là une erreur typographique, et qu'il faut lire *Alamanno Biaggi*.

BIAGIOLI (Nicolas-Josaphat), grammairien et littérateur, né en 1761, à Vizzano, dans l'état de Gênes, fit ses études à Rome, et fut professeur à l'université d'Urbino dès l'âge de dix-sept ans. Après avoir été préfet de Rome pendant l'occupation de l'Italie méridionale par les armées de la République française, il fut obligé de se réfugier à Paris, en 1798, et d'y ouvrir des cours de langue et de littérature italienne pour vivre. Il y mourut des suites d'une fluxion de poitrine, le 13 décembre 1830. On a de Biagioli des éditions estimées du Dante et de Pétrarque, une grammaire italienne qui a eu beaucoup d'éditions, des poésies latines et italiennes, ainsi que plusieurs autres ouvrages sur lesquels on peut consulter le supplément de la Biographie universelle de MM. Michaud. Biagioli n'est cité ici que pour un poëme intitulé : *La nascità del gran Rossini;* Paris 1823, 1 feuille in-4°.

BIAGIOLI (...) une petite sonate pour le piano, intitulée *La Caccia*, a été publiée sous ce nom, chez Ricordi, à Milan.

BIANCA (...), maître de chapelle à Naples, naquit dans cette ville en 1788. Artiste sans génie, il a donné plusieurs opéras qui sont déjà oubliés; on n'a le nom que d'un seul, *Zoraïde e Corradino*. De 1815 à 1825, il a fait, comme chanteur, un long voyage en Allemagne, en Angleterre et en France; mais il n'a pu réussir à se faire remarquer.

BIANCHI (Pierre-Antoine), compositeur, né à Venise, vers 1530, fut d'abord chanoine régulier de Saint-Sauveur dans cette ville, et ensuite chapelain de l'archiduc Ferdinand d'Autriche. On a de lui : 1° *Il primo libro delle canzoni Napoletane a tre voci*; Venise, 1572,

in-8°. G. Alberici dit (*Catal. breve degl illust. Scritt. Veneziani*, p. 77) qu'un autre ouvrage de Bianchi a été publié à Venise, vers 1605, mais il n'en indique ni la nature, ni le titre. Enfin on a de lui :— 2° *Sacri concentus, octo vocibus, tum vivæ vocis, tum omnium instrumentorum generi decantandi*; Venise, 1609, in-4°. Abraham Schad a inséré des motets de ce compositeur dans son *Promptuarium musicum*. (*Voy. Schad.*)

BIANCHI (Jacques), compositeur italien, vécut dans la seconde moitié du seizième siècle, et paraît avoir été attaché au service des ducs de Bavière. Un recueil de motets de cette époque qui se trouve en manuscrit à la bibliothèque Royale de Munich, sous le numéro 41, renferme, sous le nom de ce musicien, le motet à huit voix *Verbum iniquum et dolosum*.

BIANCHI (André), né à Sarzana, dans le pays de Gênes, vers 1580, fut d'abord musicien au service d'un noble Génois nommé *Carlo Cibo*, et ensuite organiste de la collégiale de Chiavari. Il a fait imprimer divers ouvrages de sa composition : 1° *Motetti e Messe a otto voci;* Venise, 1811, in-4°. — 2° *Motetti a due, tre e quattro voci* ; Anvers, 1626, in-4°. Ce dernier ouvrage doit être une deuxième édition. On trouve des motets d'André Bianchi dans le *Promptuarium musicum* d'Abraham Schad. (*Voyez* ce nom.)

BIANCHI (Jules-César), compositeur italien du dix-septième siècle, a publié *Motetti de Beata Virgine a* 1-5 *voci, e Missa a quattro voci*; Venise, 1620. Une seconde édition a paru à Anvers, 1637, in-4°. On lit au titre de celle-ci: 1537; mais c'est évidemment une faute d'impression, car on trouve, à la suite des motets de Bianchi, des litanies à six voix de Cl. Monteverde.

BIANCHI (Christophe), compositeur, né à Rome au commencement du dix-septième siècle, a fait imprimer dans cette ville, vers 1650, une sorte de traité de composition sous ce titre : *Tavola d'imparare a formare passagi e fughe ed intavolarli per il liuto, gravicembalo, violone e viola da gamba* (vid. *Mersen. lib.* 1. *De instrum. harm. Prop.* 7).

BIANCHI (Le P. Jean-Baptiste), moine de l'ordre de Saint-Augustin, naquit à Gênes, vers le milieu du dix-septième siècle, et fit ses vœux au couvent de Bologne. Il était organiste et compositeur. On a imprimé de sa composition : *Madrigali a due e tre voci.* op. 1°, Bologne, Jacques Monti, 1675, in-4°.

BIANCHI (Eusèbe), en latin *Blancus*, cordelier, entra fort jeune dans son ordre, au couvent de Modène. Il était né à Milan, vers le milieu du dix-septième siècle. Argelati et Picinelli vantent son savoir dans les langues hébraïque, grecque, allemande, française et espagnole, ainsi que dans les mathématiques, l'architecture et l'astronomie. On croit qu'il est mort vers 1725. Au nombre de ses ouvrages se trouve le suivant : *Regole per fabricar un organetto, che anco è gravicembalo, quale a forza di ruote da per se suona due o tre ariette*. Argelati, qui indique cet écrit (*Bibl. Script. Mediolan.*, t. 2, 2° part., col 180. B.), ne fait pas connaître s'il est imprimé.

BIANCHI (Jean), compositeur de musique instrumentale, né à Ferrare, vers 1660, vivait encore à Milan en 1710. Le catalogue de Roger, d'Amsterdam, indique les ouvrages suivants de sa composition : 1° *Dodici sonate a tre*, op. 1, in-folio. — 2° *Sei concerti da chiesa a quattro stromenti*, op. 2. — 3° *Sei sonate a tre* op. 3.

BIANCHI (François), compositeur dramatique et maître de chapelle à Crémone, naquit dans cette ville en 1752. Il vint à Paris en 1775, et y fut attaché comme claveciniste au Théâtre-italien, où il donna, dans la même année, *La Réduction de Paris*, en un acte, et *Le Mort marié*, en 1777. Trois ans après, il quitta son emploi pour aller composer à Florence l'opéra de *Castor e Polluce*, qui réussit. Cet ouvrage fut suivi de *Il Trionfo della Pace*, à Venise, en 1782. — 3° *Demofoonte*, 1783. — 4° *Arbace*, 1783. — 5° *Cajo Mario*, à Naples, 1784. — 6° *Briseide*, à Turin, 1784. — 7° *La Caccia d'Enrico IV*, à Venise, 1784. — 8° *Asparde principe Battriano*, 1784, à Rome. — 9° *Il Medonte*, à Reggio, en 1785. C'est dans cette même année, 1785, que Bianchi obtint la place d'organiste du second orgue de la chapelle ducale de Saint-Marc à Venise. Il n'avait aucune pratique de l'orgue, dit M. Caffi, et était complétement inhabile à remplir cet emploi; de plus il avait pour concurrents des hommes de talent tels que Gazzaniga, Salvator Perillo, le savant compositeur Furlannetto et d'autres; mais la protection prévalut en faveur de Bianchi, et il obtint la place, sans concours, par un décret des procurateurs de la chapelle, en date du 21 janvier 1785. Bien qu'il en touchât le traitement, il n'en remplit jamais les fonctions. Le scandale de son incurie à cet égard devint tel, que, dans leur ressentiment, les procurateurs rendirent un décret, le 20 novembre 1791, par lequel la démission de sa place lui était donnée *pour avoir méconnu les devoirs de son emploi*, et qui ordonnait qu'il cessât de recevoir les émoluments attachés à cette place. Mais cette fois encore la protection l'emporta sur la justice, et le 29 fé-

vrier 1793 son emploi lui fut rendu. Ce ne fut que pour un petit nombre d'années; car la république de Venise cessa bientôt d'exister. Bianchi fut aussi attaché comme maître au conservatoire des Mendicanti, et épousa *Bianca Sachetti*, une de ses élèves les plus distinguées dans l'art du chant, sur le piano et sur la harpe. — 10° *Il Dissertore*, à Venise, en 1785. Cet ouvrage avait été écrit pour Pacchiarotti, qui parut sur la scène avec l'habit de soldat français, ce qui déplut tant aux Vénitiens, qu'ils refusèrent d'entendre l'ouvrage jusqu'au bout; mais, peu de temps après, la duchesse de Courlande, passant par Venise, désira d'entendre cet opéra, qu'on joua par condescendance pour elle, et dont la musique excita de tels transports d'admiration, que l'ouvrage devint le favori du même public qui l'avait d'abord rejeté. — 11° *La Villanella rapita*, en 1785. — 12° *Piramo et Tisbe*, en 1786. — 13° *La Vergine del Sole*, en 1786, à Venise. — 14° *Scipione Africano*, à Naples, 1787. — 15° *La Secchia rapita*, 1787. — 16° *L'Orfano della China*, à Venise, 1787. — 17° *Pizarro*, à Venise, 1788. — 18° *Mesenzio*, à Naples, 1788. — 19° *Alessandro nell' Indie*, à Brescia, 1788. — 20° *Tarara*, un de ses plus beaux ouvrages. — 21° *Il Ritratto*, à Naples, 1788. — 22° *L'Inglese stravagante*, 1789, à Bologne. — 23° *Il Gatto*, 1789, à Brescia. — 24° *La Morte di Giulio Cesare*, 1789, à Venise. — 25° *L'Arminio*, 1790, à Florence. — 26° *La Dama bizzarra*, à Rome, 1790. — 27° *Cajo Ostilio*, à Rome, 1791. — 28° *Agar*, oratorio, à Venise, 1791. — 29° *Joas*, oratorio, 1791. — 30° *Il finto Astrologo*, 1792. — 31° *La Capricciosa ravveduta*, 1793. — 32° *L'Olandese in Venezia*, en 1784. — 33° *Lo Stravagante*, 1795. Vers 1796, Bianchi se rendit à Londres, où il écrivit, en 1797, *Zenobia*; dans la même année il donna *Inez de Castro*, pour Mᵉ Billington, et ensuite *Aci e Galatea*. *La Semiramide* fut écrite, en 1798, pour la signora Banti, et, l'année suivante, Bianchi donna *Mérope*, le meilleur de ses ouvrages. Le style de ce compositeur est gracieux, mais n'a rien d'original. Ce n'est qu'une imitation de la manière de Paisiello et de celle de Cimarosa. De tous ses opéras, le seul qui ait été représenté à Paris est *La Villanella rapita*, joué d'abord, en 1790, au théâtre de Monsieur, et repris en 1804 et en 1807. Bianchi avait écrit un traité théorique sur la musique, qu'il envoya à Paris pour être soumis à l'examen de Lacépède, de Ginguené et de M. de Prony, lorsque la paix d'Amiens eut ouvert les communications entre la France et l'Angleterre; mais la guerre étant sur le point d'être déclarée de nouveau, le manuscrit fut renvoyé à son auteur. Cet ouvrage a été confié par sa veuve (plus tard Mᵐᵉ Lacy) à l'éditeur du *Quarterly musical Review*, avec la permission d'en publier des extraits, qui ont paru, en effet, dans ce journal, en commençant au vol. II, pag. 22. Bianchi est mort à Bologne, le 24 septembre 1811. M. Caffi croit que ce fut à Londres qu'il cessa de vivre dans une situation peu fortunée; mais il a été mal informé.

Un autre compositeur plus ancien, nommé *François Bianchi*, et qui vécut vraisemblablement dans le dix-septième siècle, a écrit un oratorio latin qui a pour titre: *Sacrificium Abrahæ, actio sacra cum quatuor vocibus, et instrumentis*. Une copie de cet ouvrage est dans la bibliothèque du Conservatoire de Naples, et une autre dans la collection de l'abbé Santini à Rome.

BIANCHI (Adamo), né en 1764, à Bergame, premier ténor de la basilique de Sainte-Marie-Majeure de cette ville, était âgé de vingt et un ans lorsqu'il fut attaché à cette chapelle en 1785. Ce chanteur fut estimé pour la pureté de son intonation et l'expression qu'il mettait dans son chant. Il a chanté avec succès sur les principaux théâtres de l'Italie et de l'étranger. En 1791, il se fit entendre avec beaucoup de succès, à Vienne, dans l'opéra *La Morte di Cleopatra*, en concurrence avec Rubinelli, et deux ans après à Bologne, dans *La Morte di Semiramide*, avec Crescentini. En 1804, il fut appelé à Paris pour chanter au théâtre de la cour à l'occasion du couronnement de Napoléon. Peu de temps après il se retira dans sa ville natale, et continua d'être attaché à l'église Sainte-Marie-Majeure, en qualité de premier ténor. Une étroite amitié l'unissait au maître de chapelle de cette église, Simon Mayer. Le 1ᵉʳ août 1835, l'anniversaire de cinquante ans de services de Bianchi dans cette chapelle fut célébré par une messe dans laquelle il chanta encore, à l'âge de soixante-onze ans.

BIANCHI (Antoine), chanteur et compositeur, naquit à Milan, en 1758, et y fit des études de chant, d'harmonie et de contrepoint. Après avoir chanté à Gênes, à Hanovre et à Paris, avec les bouffons du théâtre de Monsieur, il entra au service du prince de Nassau, en 1792, et l'année suivante il alla à Berlin, où il fut engagé au théâtre national. Ne connaissant la langue allemande que d'une manière imparfaite, Bianchi ne joua que dans de petits intermèdes italiens tels que *l'Avaro*, *Il Maestro di cappella*, de Haydn, *Il Calzolaro* de Cimarosa, et quelques autres ouvrages semblables; mais ces pièces, écrites dans le style simple de la musique italienne de cette époque, eurent peu de succès dans une ville où l'on était accoutumé à la manière vigoureuse

de l'École allemande, et Bianchi rompit son engagement, après avoir fait représenter son opéra d'*Alcine*, le 16 février 1794. Il fut plus heureux à Hambourg, en 1797, et peu de temps après il alla à Breslau, où il chanta les mêmes intermèdes qu'à Berlin et à Hambourg. Il y fit jouer un petit opéra de sa composition intitulé : *Fileno e Clorinda*; puis, en 1798, il visita Dresde, Leipsick et Brunswick. Au commencement de l'année 1800 il retourna en Italie; depuis lors on ignore ce qu'il est devenu. Outre les deux opéras qui ont été cités précédemment, on connaît de sa composition : 1° Douze chansons françaises; Berlin, 1795; — 2° Douze chansons françaises avec piano; Hambourg, 1796. — 3° *Etrennes pour les dames*, douze chansons italiennes, avec piano et guitare; Hambourg, 1798.

BIANCHI (Jacques), chanteur italien et professeur de chant à Londres, vers 1800, était né à Arezzo, en 1768. Il s'est fait connaître comme compositeur par les ouvrages suivants : 1° *Sei duetti a soprano e contralto con acc. di cemb. op.* 1; Londres, 1799.— 2° *Sei canzonette con acc. di arpa o cembalo, op.* 2; ibid. — 3° *The celebrated fughe in Il Consiglio imprudente*; ibid. — 4° *Ode upon the King's providential protection from assassination*; Londres, 1800. — 5° Ariette italienne, op. 4; Vienne, 1803.

BIANCHI (Eliodoro), ténor de quelque mérite, naquit le 6 mai 1773 à Cividate, dans la province de Bergame. Il était encore enfant lorsque ses parents allèrent s'établir à Palazzolo, près de Brescia. Doué d'heureuses dispositions pour la musique, il en apprit les éléments, y compris ceux de l'harmonie, sous la direction de son père, assez bon organiste. Plus tard il se rendit à Naples et reçut de Tritto des leçons de contrepoint. Ce fut aussi dans cette ville qu'il apprit l'art du chant et qu'il fit ses débuts au théâtre. Il s'y trouvait encore, lorsque l'armée française fut obligée d'évacuer le midi de l'Italie, en 1799, et il écrivit une cantate à cette occasion, pour célébrer le retour du roi Ferdinand IV dans la capitale de ses États. C'est dans cette même année que Bianchi commença à se faire entendre sur les théâtres principaux de l'Italie. En 1803, il chanta au théâtre de *la Scala*, à Milan, pendant toute la saison. Engagé à l'Opéra Italien de Paris, il épousa dans cette ville Mlle Crespi, *prima donna*, d'une beauté supérieure à son talent. De retour en Italie, il fut engagé pour le printemps et l'automne de 1809 à *la Scala* de Milan. En 1812, il était à Ferrare, où Rossini écrivit pour lui un rôle dans son *Ciro in Babilonia*. Au carnaval de 1814, ce compositeur écrivit encore pour lui dans son *Aureliano in Palmira*, et, en 1819, dans *Eduardo e Cristina*, à Venise. Quelques années après cette dernière époque, Bianchi a quitté le théâtre, et s'est établi à Milan, où il a fondé une école de chant. Au nombre des élèves qui s'y sont formés, on remarque le ténor russe Iwanoff. Dans l'été de 1836, Bianchi s'est retiré à Palazzuolo, où s'était passé le temps de sa jeunesse, et y a vécu dans le repos. Sa femme, Caroline Crespi (fille de la *prima donna* Louise Crespi, qui mourut à Milan au mois de mars 1824, à l'âge de cinquante-quatre ans), lui a donné une fille, *Joséphine*, et un fils, *Angelo*, qui tous deux ont cultivé l'art du chant. On a de cet Angelo Bianchi, trois airs pour *soprano*, avec acc. de piano; Milan, Ricordi.

BIANCHI (Joseph), compositeur et chef d'orchestre, né à Florence, a fait jouer au théâtre de Spolette, dans l'été de 1842, *Romilda ed Ezelinda*, opéra en deux actes dont il avait écrit la musique, et qui fit une lourde chute.

Un autre artiste, nommé *Joseph Bianchi*, a chanté comme ténor sur les théâtres de la Lombardie, à Gênes, à Florence, et à Berlin, pendant les années 1842 à 1846. Il existe aussi une basse-chantante du nom de *Bianchi*, qui s'est fait connaître dans le même temps sur les théâtres de la Haute-Italie.

BIANCHINI (Dominique), célèbre luthiste du seizième siècle, fut appelé communément *Il Rossetto*, parce qu'il était roux. Ses compositions pour le luth ont été publiées sous les titres de *Intabolatura di lauto*, Venise, in-4° obl.; et *Madrigali e canzon francese, napolitane et balli*. Lib. I. Venise, Ant. Gardane, 1546, in-4° obl.

Un autre luthiste du seizième siècle, appelé Bianchini (François), a fait imprimer une *Tabulature de lutz en diverses formes de fantaisies, chansons, psalmes, basses-danses, pavannes et gaillardes; Lyon, par Jacques Moderne* (*s. d.*), in-4° obl.

BIANCHINI (Jean-Baptiste), compositeur de musique d'église, né à Rome vers le milieu du dix-septième siècle, fut nommé maître de chapelle de Saint-Jean de Latran, au mois d'avril 1684, et en remplit les fonctions jusqu'à sa mort, qui eut lieu au mois de septembre 1708. Ses ouvrages, qui consistent en messes et motets à quatre, cinq, six et huit voix, sont en manuscrit.

BIANCHINI (François), savant italien, naquit à Vérone le 13 décembre 1662. Il fit ses études dans sa patrie et à Bologne, et fut reçu docteur en théologie à l'université de Padoue; puis il se fixa à Rome, en 1688, et fut pourvu de plusieurs canonicats et bénéfices par les papes Alexandre VIII et Clément XI : ce dernier le fit

son camérier. Innocent XIII, qui succéda à Clément XI, nomma Bianchini référendaire des signatures pontificales et prélat intime ou domestique. Il partagea presque toute sa vie entre ses travaux sur l'astronomie et l'étude de l'antiquité. Une hydropisie causa sa mort, le 2 mars 1729. On a de ce savant une dissertation posthume, imprimée par les soins de Joseph Bianchini, son neveu, et intitulée : *De tribus generibus instrumentorum musicæ veterum organicæ*; Rome, 1742, in-4°. On y trouve quelques recherches curieuses, mais où l'érudition brille plus que le savoir en musique. On a sous le nom d'Alessandro Mazzolini, *Vita di Francesco Bianchini, Veronese*; Vérone, 1735, in-8°.

BIANCIARDI (François), né à Casola, château de Sienne, dans la seconde moitié du seizième siècle, fut académicien *intronato*, et maître de chapelle de la cathédrale de Sienne. Le Père Ugurgieri Azzolini (*Pompe Sanesi*, part. 2, tit. 22, n° 7) assure que ce musicien mourut à l'âge de trente-cinq ans. Ses principaux ouvrages sont : 1° Trois livres de motets à quatre, cinq, six et huit voix; Venise, Gardane, 1596-1607. — 2° Quatre livres de motets à deux, trois et quatre voix, avec orgue; 1599-1608. — 3° Trois livres de motets sans orgue; Venise, Gardane, 1600. — 4° Deux livres de messes à quatre et huit voix, sans orgue; Venise, Gardane, 1604-1605. — 5° *Salmi a quattro voci*; Venise, 1604. Pittoni, dans ses notices manuscrites sur les contrapuntistes, dit que Bianciardi fut un organiste très-habile. Banchieri (*Moderna pratica musicale*, Venise, 1613) cite aussi ce maître comme un des premiers auteurs qui ont écrit sur la basse continue, et le nomme à cet égard conjointement avec Louis Viadana et Agazzari. Voici comment il s'exprime : *Ludovico Viadana, Francesco Bianciardi, e Agostino Agazzari soavissimi compositori de' nostri tempi : hanno questi dottamente scritto il modo che deve tenere l'organista in sonare rettamente sopra il basso continuo, seguente, o baritono, che dire lo vogliamo.* On ignore quel fut le titre de l'ouvrage de Bianciardi dont Banchieri parle dans ce passage.

BIANCONI (Jean-Louis), philosophe et médecin, naquit à Bologne, le 30 septembre 1717. Ayant été reçu docteur en médecine en 1742, et membre de l'institut de Bologne l'année suivante, le landgrave de Hesse-Darmstadt, prince et évêque d'Augsbourg, l'appela auprès de lui en qualité de médecin. Bianconi resta six ans dans cette cour, et se rendit, en 1750, à celle de Dresde, où Auguste III, roi de Pologne, le nomma conseiller aulique, l'admit dans son intimité, et l'employa dans diverses missions importantes. En 1764, ce prince l'envoya à Rome en qualité de ministre résident. Il mourut subitement à Pérouse, le 1er janvier 1781. Bianconi adressa à son ami, le célèbre marquis Maffei, *Due lettere di Fisica*, Venise, 1746, in-4°, dans lesquelles il traite : *della diversa velocita del suono*. Un extrait en allemand de cet opuscule a paru dans le *Magasin d'Hambourg*, tom. 16, p. 476-485.

BIASI (...). Un compositeur de ce nom, né vraisemblablement en Sicile et élève de Raimondi, a fait représenter au théâtre de Messine, pendant le carnaval de 1842, un opéra bouffe intitulé : *Martino primo della scala*.

BIBER (François-Henri de), écuyer tranchant et maître de chapelle de l'archevêque de Salzbourg, naquit vers 1638 à Wartenberg, sur les frontières de la Bohême. Virtuose sur le violon, il charma par son talent l'empereur Léopold 1er, qui l'anoblit et lui donna une chaîne d'or. Les princes Ferdinand-Marie et Maximilien-Emmanuel de Bavière ne le traitèrent pas moins bien, et l'attachèrent à leur cour. Cet artiste mourut à Salzbourg, en 1698, à l'âge de soixante ans. On a publié les ouvrages suivants de sa composition : 1° Six sonates pour le violon avec basse continue; Salzbourg, 1681, in-fol. gravé. — 2° *Fidicinium sacro-profanum*, consistant en douze sonates à quatre et cinq parties, in-fol. — 3° *Harmonica artificioso-ariosa in septem partes vel partitas distribula*, pour trois instruments, Nuremberg, in-fol.; gravé. — 4° *Sonatæ duæ tam aris quam aulis servientes partit.* 9; Salzbourg 1676, in-fol. — 5° *Vesperæ longiores ac breviores, una cum litaniis Lauretanis a quatuor vocibus, duobus violin. et duabus violis in concerto. Additis quatuor vocibus in capellâ atque tribus trombonis ex ripienis desumendis ad libitum*; Salzbourg, 1693, in-fol. Le portrait de Biber a été gravé en Allemagne, lorsqu'il était dans sa trente-sixième année.

BIBERG (...), Suédois, était étudiant à l'université d'Upsal, lorsqu'il y soutint une thèse sur la nature du son, sous la présidence du recteur Samuel Klingenstjerna. Cette thèse a été publiée sous ce titre : *Disputatio de sono*; Upsal, 1742, in-4°.

BIBL (André), organiste de l'église métropolitaine de Saint-Étienne, à Vienne, est né dans cette ville, le 8 avril 1807. Élève d'Emmanuel Aloys Fœrster, il a appris de ce maître le piano, l'harmonie et le contrepoint. Bibl est considéré comme un des meilleurs organistes de l'Allemagne méridionale. Laborieux artiste, il

a publié en peu d'années beaucoup d'œuvres de musique d'église et d'orgue, parmi lesquelles on remarque : I. MUSIQUE D'ORGUE : 1° 12 Préludes pour l'usage des messes solennelles allemandes, op. 3 ; Vienne, Diabelli. — 2° 32 Versets pour l'orgue, op. 7 ; ibid. — 3° 32 Cadences pour l'orgue ou le piano, op. 10 ; ibid. — 4° 3 Préludes faciles pour l'orgue, op. 11 ; ibid. — 5° Préludes à l'usage des fêtes du culte catholique, op. 12, en 2 parties ; ibid. — 6° 3 Préludes pour orgue ou piano, op. 13 ; ibid. — 7° 3 Préludes pour l'orgue, op. 15 ; Vienne, Haslinger. — 8° 20 Préludes pour les messes de *Requiem*, op. 16 ; Vienne, Diabelli. — 9° Fugue (en *ut*), op. 17 ; ibid. Cette fugue a été reproduite par Kœrner dans la troisième partie de son *Postludien-Buch*. — 10° Prélude et fugue sur le thème : *Vidi aquam*, op. 23 ; ibid. — 11° Deux fugues tirées des compositions d'église d'Albrechtsberger ; Vienne, Diabelli. — 12° Deux fugues sur des thèmes des compositions religieuses de Preindl ; ibid.— II. MUSIQUE D'ÉGLISE : 13° *Salve Regina* à 4 voix et orgue, op. 5 ; Vienne, Mecbetti. — 14° 3 *Ave Maria* idem, op. 6 ; ibid. — 15° Deux *Tantum ergo* à 4 voix et orgue, op. 8 ; Vienne, Diabelli. — 16° Gradoel : *in te Domine speravi*, à 4 voix, 2 violons, alto, violoncelle, contrebasse et orgue, op. 9 ; ibid.— 17° Offertoire (*Lætamini in Domino*) pour ténor *solo*, chœur, 2 violons, alto, violoncelle, contrebasse, orgue, 2 hautbois, 2 trompettes, trombones et timbales, op. 18 ; ibid. — 18° Graduel (*Ave Maria*), à 4 voix, 2 violons, alto, violoncelle, contrebasse, orgue obligé, 2 clarinettes et 2 bassons, op. 19 ; ibid. — 19° Messe à 4 voix, 2 violons, alto, basse, 2 clarinettes, 2 cors, 2 trompettes, timballes et orgue, op. 20 ; Vienne, Haslinger. — 21° *Tantum ergo* pour *soprano*, chœur et orchestre, op. 21. ibid. — 22° *Tantum ergo* (en *mi* bémol) pour contralto solo, chœur et orchestre, op. 22 ; ibid.

BICHE-LATOUR (ACHILLE-LAURENT), compositeur et littérateur-musicien, est né à Bordeaux, le 8 novembre 1816. Admis au Conservatoire de Paris, le 18 octobre 1838, il y suivit les cours préparatoires de contrepoint professés par MM. Millaut et Elwart ; puis il devint élève de Halévy pour la composition. Après six années employées à ces études, il sortit du Conservatoire le 6 novembre 1844. En 1841, l'Institut historique de Paris lui a décerné une médaille d'or, pour son mémoire sur cette question : *Déterminer l'ordre de succession d'après lequel les divers éléments qui constituent la musique moderne ont été introduits dans la composition ; signaler les causes qui ont donné lieu à cette introduction*. Ce mémoire a été inséré dans le recueil de l'Institut Historique, et publié séparément, Paris, 1842, in-8° de 32 pages. On trouve une analyse de ce mémoire dans la *Revue et Gazette musicale de Paris*, 9me année, n° 18, p. 192-193, par M. Maurice Bourges.

BIDEAU (DOMINIQUE), violoncelliste au théâtre italien de Paris, fut élève de Triklir, premier violoncelliste de la cour électorale de Dresde, auquel il a dédié, en 1809, des airs variés et dialogués. Ses autres ouvrages consistent en six duos pour violon et violoncelle, op. 1 et 2, Paris, 1796 ; une symphonie à grand orchestre, n° 1, Ibid. ; trois grands divertissements concertants pour violon et violoncelle ; une *grande et nouvelle méthode raisonnée pour le violoncelle*, Paris, 1802 ; un thème varié pour violoncelle avec orchestre ; un air écossais varié avec quatuor ; des duos faciles pour deux violoncelles, et quelques autres productions du même genre.

BIDERMANN (JEAN-GOTTLIEB ou THÉOPHILE), était étudiant à l'université de Frieberg ; lorsqu'il publia le programme d'une thèse intitulé : *De Horatio musico*. Frieberg, sans date (1768), in-4° de 8 pages.

BIDON (....), compositeur français, vivait vers la fin du quinzième siècle ou au commencement du seizième. Il fut chantre de la chapelle pontificale, sous Léon X, comme on voit par ces vers macaroniques de Théophile Folengo, connu sous le nom de *Merlin Coccaie* (*Macaron.*, lib 25. *Prophetia*).

O Felix Bido, Carpentras, Silvaque Broier,
Vosque Leoninæ cantorum squadra capellæ,
Josquini quondam cantus frisolabitis illos,
Quos Deus auscultans cœlum monstrabit apertum.
Etc., etc.

Les ouvrages de ce musicien sont restés en manuscrit.

BIECHTELER (BENOIT), fut, au commencement du dix-huitième siècle, professeur au couvent de Wiblingen, près d'Ulm, et passa ensuite, en qualité de maître des enfants de chœur, dans la collégiale de Kempten. Parmi les ouvrages qu'il a publiés, on connait les suivants : 1° Six messes brèves, dont une pour les morts, in-fol. — 2° *Vox suprema Oloris Parthenii, quater vigesies Mariam salutantis in voce, chordis et organo per consuetas ecclesiæ antiphonas, videlicet sex Alma redemptoris, sex Ave regina cœlorum, sex Salve Regina ; alternatim voce sola a canto vel alto decantandas, vel cum organo concertante solum, vel cum violino et basso

generali ordinario; Augsbourg, 1731, in-fol.

BIEDENFELD (Le baron de), est auteur d'un livre qui a pour titre : *Die Kœmische Oper der Italiener, der Franzœsen und der Deutschen. Ein flüchtiger Blick in die Welt, wie sie war und ist* (l'Opéra comique des Italiens, des Français et des Allemands, etc.); Leipsick, Weigel, 1842, in-8°. On n'a point de renseignements sur l'écrivain auquel on doit cet ouvrage.

BIEDERMANN (Jacques), jésuite, né à Ehingen en Suède, enseigna d'abord la philosophie à Dillingen, et ensuite la théologie à Rome. Il est mort dans cette dernière ville, le 20 août 1639. On a imprimé sous son nom, après sa mort, un livre intitulé : *Utopia, seu Sales musici, quibus ludicra mixtim et seria denarrantur;* Dillingen, 1640, in-12. J'ignore quelle est la nature de cet ouvrage.

BIEDERMANN (Jean-Théophile), recteur à Frieberg en Misnie, naquit à Naumbourg, le 5 avril 1705. Après avoir fait ses études dans l'université de Wittemberg, il obtint, en 1717, la place de bibliothécaire de la ville. Il retourna à Naumbourg, en 1732, pour y diriger l'école publique, et, en 1747, il passa à Frieberg, en qualité de recteur. Ce savant mourut le 3 août 1772. Au nombre de ses ouvrages on trouve celui-ci : *De Vita musica ad Plauti Mostellariam*, act. III, Sc. II, v. 49; Frieberg, 1749, in-4° d'une feuille. Biedermann a rassemblé dans cette dissertation tout ce qui a été dit de plus dur contre la musique et les musiciens. Il en résulta pour lui une polémique qui lui causa beaucoup de chagrins. Le premier écrit dans lequel on l'attaqua fut un petit ouvrage anonyme intitulé : *Aufrichtige Gedanken über Johann Gottlieb Biedermann's Programma De Vita musica und der darüber gefällten Urtheile* (Réflexions sincères sur le programme *De Vita musica* de J. G. Biedermann, etc.); St.-Gall, 1749, in-4°. Biedermann répondit à son antagoniste dans un écrit de deux feuilles, sous ce titre: *Abgenœthigte Ehrenrettung wider die unverchämten Lœsterungen über eine Einladungsschrift : De Vita musica* (Apologie contre les médisances effrontées d'un ennemi, sur un écrit intitulé : *De Vita musica*, etc.); Leipsick, 1750, in-4°. Mattheson l'attaqua de nouveau dans une brochure qui a pour titre : *Bewæhrte Panacea, als eine Zugabe zu seinem musikalischen Mithridat Überaus heilsam wider die leidige Kachexie irriger Lehrer, schwermüthiger Verächter und gottloser Schænder der Tonkunst. Erste Dosis;* Hambourg, 1750, in-8° (Panacée, etc., etc., pour guérir les détracteurs de la musique, première dose). Biedermann fit une seconde réponse intitulée : *Nachgedanken über sein Programma De Vita musica*, etc., etc. Frieberg, 1750, in 4°. (Nouvelles réflexions sur le programme *De Vita musica*). Peu de temps après parut un autre pamphlet sous ce titre : *Vertheidigung rechtmässige, wider die gruben Lästerungen welche Herr M. Joh. Gottl. Biedermann, in seinem Programma* De Vita musica *unverschämter augetham* (Défense légitime contre les grossières injures que M. Jean-Théophile Biedermann a publiées impudemment dans son programme *De Vita musica*); *in Deutschand* (en Allemagne), 1750, in-4°. Le plus violent de tous les écrits publiés contre Biedermann, à cette occasion, a paru sous le pseudonyme *Steffen Fidelbogen* (1), et a pour titre : *Sendschreiben an N. J. G. Biedermann, rector zu Frieberg, sein Programma betreffend* De Vita musica (Lettre à M. J. G. Biedermann, recteur à Frieberg, concernant son programme *De Vita musica*); Prague (s. d.), in-4° de 15 pages. L'auteur de cette diatribe prend le titre d'*Étudiant de l'Université de Prague*. Enfin, Frédéric Gotthilf Freitag, bourgmestre de Naumbourg, a dirigé contre le programme de Biedermann un pamphlet intitulé : *Quid sit musice vivere!* Iéna, 1750, in-4°. Les journaux du temps furent remplis de cette querelle, dont on peut voir les détails dans le premier chapitre de l' *Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit* (Introduction à la science musicale), d'Adlung. On trouve la vie et le catalogue exact des ouvrages de Biedermann dans les *Vitæ philologorum* de Harles, ainsi que dans l'éloge intitulé *Memoria Joan. Gottl. Biedermanni*, par D. Gotthielf-Jean Hübler. Frieberg, 1772, in-4°.

BIEDERMANN (...), receveur de bailliage, au château de Beichlingen, en Thuringe, vers 1786, s'est fait connaître par la grande habileté qu'il avait acquise sur un instrument commun et méprisé, *la vielle*. Il était parvenu à en jouer avec une perfection inconnue jusqu'à lui, et que personne n'a été tenté d'imiter. Il possédait plusieurs vielles perfectionnées qui avaient été construites sur ses plans.

BIEGO (Paul), compositeur dramatique, né à Venise, vers le milieu du dix-septième siècle, est connu par les opéras suivants de sa composition : *Ottone il Grande*, représenté en 1688; *Fortuna tra le disgrazie; Pertinace*, en 1689.

BIEL (Jean-Christophe), pasteur à l'église Saint-Uldaric et Saint-Jean de Brunswick, a fait insérer dans le troisième volume des *Miscell. Lipsiens. nov.* un écrit intitulé : *Diatribe philolo-*

(1) *Fidelbogen* signifie à la lettre *archet de cordes*, ou archet de violon.

gica de voce Selah. Il est question dans cette dissertation d'une inscription de psaume qu'on croit relative à la musique des Hébreux.

BIEL (Charles). Un musicien de ce nom, Allemand de naissance, s'est fait connaître vers 1820 par quelques œuvres de musique instrumentale qui consistent principalement en variations et danses pour le piano. Ces légères productions ont été publiées à Leipsick et à Dresde.

BIELATI (Alexandre), compositeur dramatique, né à Gênes, a fait représenter, en 1841, dans la petite ville de Saint-Pierre d'Arena (Piémont), *Il Conscritto*, opéra bouffe de sa composition qui a obtenu un brillant succès. Le même artiste avait alors en portefeuille un autre opéra intitulé *Ettore Pieramosca*, qui ne paraît pas avoir été représenté. On a publié de lui des variations pour piano sur un thème de l'opéra *Scaramuccia*; Milan, Ricordi; et des variations pour piano et violon sur la ballade de *Lucrezia Borgia*, ibid.

BIELING (François-Ignace), né à Viel, fut nommé organiste du chapitre de Kempten, en 1710. Il composa beaucoup de musique d'église, qui fut estimée en Allemagne, de son temps. On place l'époque de sa mort, en 1757. On n'a imprimé de lui que les ouvrages suivants : 1° *Six ariettes dans le style moderne à l'usage de tous les temps*, op. 1; Augsbourg 1720, in-folio. — 2° *Six litanies de la V. M. et deux Te Deum a quatre voix, avec accompagnement d'instruments à cordes et à vent*, ibid. 1731, in-folio.

BIELING (Joseph), fils et élève du précédent, naquit à Kempten, en 1734. Après avoir commencé ses études musicales sous la direction de son père, il fut envoyé à Salzbourg, pour se perfectionner dans l'école de Léopold Mozart, et ses progrès furent si rapides, qu'en 1755 il fut appelé à Kempten pour y succéder à son père dans ses fonctions d'organiste. Dans la suite, il fut nommé directeur de la chapelle du chapitre. Il vivait encore en 1811, et quoique l'âge eût diminué la légèreté de ses doigts, il avait un talent si solide, que les amateurs se rendaient en foule à l'église pour l'entendre, lorsqu'il touchait l'orgue. Il a beaucoup écrit pour l'église et pour son instrument, mais aucun de ses ouvrages n'a été publié.

BIENAIMÉ (...), horloger mécanicien à Amiens, naquit dans cette ville d'une famille honorable dont le chef était entrepreneur de bâtiments. Il inventa, en 1824, un nouveau métronome basé sur les mêmes principes que ceux du métronome de Maëlzel, mais dont les modifications de mouvement se réglaient par une aiguille mobile qui se plaçait aux divers degrés de vitesse marqués sur un cadran. Ce métronome avait un mécanisme particulier qui faisait entendre les temps forts des mesures à deux, à trois, à quatre temps, à six-huit, etc., à volonté. Une description de cet instrument, avec l'approbation du Conservatoire de musique et les appréciations des journaux, a été publiée sous ce titre : *Notice du métronome perfectionné de Bienaimé*; Amiens, Ledieu-Canda, 1828, in-8°.de 16 pages. Le prix élevé de cette machine a nui à son succès.

BIENAIMÉ (Paul-Émile), de la même famille que le précédent, et professeur d'harmonie et d'accompagnement pratique au Conservatoire de musique, né à Paris le 7 juillet 1802, apprit les éléments de la musique à la maîtrise de la cathédrale, puis fut admis comme élève au Conservatoire, et suivit un cours d'harmonie, sous la direction de Dourlen. Devenu élève de l'auteur de cette notice pour le contrepoint, il se distingua dans ses études par son aptitude pour cette science, et obtint le premier prix au concours par la composition d'une très-bonne fugue à quatre parties, en 1825. Une des places de professeurs d'harmonie et d'accompagnement étant devenue vacante au Conservatoire, en 1828, M. Bienaimé fut appelé à la remplir, et depuis lors il a formé beaucoup de bons élèves. Pendant plusieurs années, M. Bienaimé a été maître de chapelle de l'église métropolitaine de Paris. En 1844, il a publié un bon ouvrage d'un genre neuf, sous le titre de *Cinquante études d'harmonie pratique*; Paris, Tronpenas, 1 vol. grand in-4°. Ce livre, adopté pour l'enseignement dans les conservatoires de Paris, de Bruxelles et de Liége, est un recueil de basses chiffrées tel que ceux de Fenaroli et du P. Mattei; mais son objet est plus étendu, en ce que les basses d'un certain nombre d'exercices sont conçues dans le système de l'harmonie moderne, avec toutes ses altérations et combinaisons de tout genre. Il en résulte que M. Bienaimé, ayant voulu représenter toutes les circonstances harmoniques par des chiffres et des signes accessoires, a dû multiplier ceux-ci.

BIERBAUM (Chrétien-Jean), professeur de musique à Bonn, a fait imprimer un petit traité des éléments de cet art sous ce titre : *Kurzer Leitfaden zum Unterricht im Gesänge für Elementarschulen* (Guide abrégé pour l'instruction dans le chant, à l'usage des écoles primaires). Bonn (s. d.), 1846, in-12.

BIEREIGE (Jean), organiste à Vollsberg, bourg près d'Eisenach, dans la Thuringe, occupait ce poste vers 1620. En 1622, il fut nommé organiste et second professeur au collège de Mulhausen. On a de lui : 1° *Motetta*, etc., à huit voix,

Erfürt, 1620. — 2° *Musikalischen Kirchen-freude*, consistant en vingt-cinq pièces à cinq, six et huit voix, 1re partie; Erfürt, 1622.

BIEREY (Gottlob-Benoît), directeur de musique au théâtre national de Breslau, naquit à Dresde le 25 juillet 1772. Son père, professeur de musique dans cette ville, lui donna les premières leçons de chant, lui fit apprendre le violon et le hautbois, et lui fit donner des leçons d'harmonie et de composition par le directeur de musique Veinling. Toutes ses études occupèrent le jeune musicien jusqu'à l'âge de dix-sept ans. Après avoir dirigé la musique de plusieurs troupes d'opéras ambulants, Bierey se rendit à Vienne au mois de juillet 1807; il y fut chargé d'écrire la musique de l'opéra intitulé *Wladimir*, joué le 25 novembre de cette année. Précédemment il avait composé deux autres opéras sur des livrets de Breszner; *Der Schlaftrank* (le somnifère), et *Rosette*. L'ouvrage donné à Vienne par Bierey fut l'objet de grands éloges et de critiques assez vives; le résultat en fut toutefois avantageux pour l'artiste, en ce qu'il lui procura son engagement à Breslau, comme directeur de musique et maître de chapelle. Il alla occuper sa nouvelle position au mois de décembre 1807. Pendant vingt ans il remplit ces emplois, et s'y montra compositeur laborieux, artiste zélé et directeur de musique excellent. En 1824, il prit la direction du théâtre de Breslau; mais fatigué par des travaux multipliés, il y renonça au commencement de l'année 1828, et se démit aussi de ses fonctions de directeur de musique. Il mourut à Asthma, près de Breslau, le 5 mai 1840, à l'âge de soixante-huit ans. Outre les opéras cités précédemment, Bierey a écrit tous ceux dont les titres suivent : 1° *Le chasseur de Chamois*. La musique de cet ouvrage est facile et légère; le sujet est bien rendu, la mélodie est gracieuse et l'instrumentation élégante. Le sextuor final est rempli d'expression. — 2° *La Fille invisible*, en un acte. — 3° *Le Règne de la Force*. — 4° *l'Amour dans le camp*, en un acte. — 5° *Phædon et Naïde*. — 6° *Le Voleur de pommes*, de Breszner. — 7° *Le Marché de femmes*, un acte, de Herklots. — 8° *Rira bien qui rira le dernier*, de Grosmann. — 9° *Jery et Bätely*, de Gœthe. — 10° *La Méchante femme*, de Herklots. — 11° *Les Candidats de Kaffka*, en un acte, en 1798. — 12° *Le Pays de l'Amour*, en 1798. — 13° *La Fille des Fleurs*, texte de Rochlitz, en 1802. La partition pour piano de ce joli ouvrage a été publiée à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel. — 14° *Clara, duchesse de Bretagne*, en trois actes, texte de Breszner, représenté en 1803, à Leipsick. — 15° *La Surprise*, opéra en un acte, représenté au théâtre de Breslau, le 12 octobre 1809. — 16° *Elias Rips Raps*, en un acte, texte de Hæser. Cet ouvrage, joué à Breslau en 1810, décèle une verve comique peu commune. — 17° *Les Pantoufles*, en un acte, joué à Vienne en 1810. — 18° *Pyrame et Thisbé*. — 19° *La Forêt enchantée*. — 20° *Le Trompeur trompé*. — 21° *La Querelle*. — 22° *Almazinde*, opéra en trois actes, représenté à Breslau en 1816. — 23° *Les Réjouissances patriotiques*, en deux actes. — 24° *Profit et gain*, prologue. — 25° *Le Sacrifice*, en un acte. — 26° *Les Saxons au camp*, cantate. — 27° *Le Sacrifice de l'humanité*, idem. — 28° *La Fête du printemps*, idem. — 29° *Le triomphe de l'amour*, idem. — 30° Cantate sur la mort de Ferdinand de Brunswick. — 31° *La Fête des moissons*, cantate. — 32° *L'Inverno ovvero la provida pastorella*, cantate de Métastase. — 33° *Le Marquis dans l'embarras*, ballet. — 34° Chœurs pour *Marie de Montalban*. — 35° Chœurs pour le drame des *Bohémiens*. — 36° *La Bergère suisse*, opéra de Breszner. — 37° *Le Hasard*, opéra en trois actes. Les opéras de Bierey qui ont été publiés en partitions réduites pour le piano sont : *La Fille des Fleurs*, *Wladimir*, *Le Trompeur trompé*, *La Bergère suisse*, *Le Hazard*, *Elie Rips Raps*, *Les Pantoufles*, et *La Querelle*. Parmi les autres compositions de cet artiste, on remarque : — 1° *Messe* composée pour le prince Nicolas Esterhazy, à Vienne. — 2° *Psaume latin*. — 3° *Ostercantate*, partition publiée à Leipsick, chez Br. et Hærtel. — 4° *Kyrie et Gloria* à 2 chœurs avec orchestre; ibid. — 5° Des marches pour orchestre et pour harmonie; Breslau, Fœrster. — 6° Deux œuvres de sonates faciles pour le piano; Leipsick et Breslau. — 7° Introduction et variations sur la polonaise d'*Oginski*; Bonn, Simrock. — 8° Plusieurs marches pour le piano; Leipsick et Breslau. — 9° Plusieurs recueils de chants avec accompagnement de piano; Berlin, Leipsirk et Breslau. — 10° Grande symphonie arrangée pour piano et violon; Brunswick, 1801. — 11° Six chants de francs-maçons en chœur; Leipsick, 1802. — 12° Cantate funèbre pour la mort de Weiss; Leipsick, 1805. On a publié un grand nombre d'ouvertures, de marches, d'airs de danse et d'autres morceaux tirés des opéras de Bierey, pour l'orchestre, en harmonie, et arrangés pour le piano ou divers autres instruments. On a aussi de lui une ouverture à grand orchestre pour le drame *Stanislas*, une autre, pour celui de *Henri IV devant Paris*, et une ouverture militaire dont la première partie exprime le calme nocturne d'une ville, la seconde, une attaque,

et la troisième, une marche funèbre. Cette dernière a été publiée à Leipsick, chez Br. et Hærtel. Bierey a laissé en manuscrit une instruction fort étendue sur la basse chiffrée et l'harmonie. L'estime dont il avait joui pendant sa vie lui fit rendre de grands honneurs à ses obsèques.

BIERMANN (Jean Hermann), fut organiste à Niechemberg, vers 1720, et ensuite à Hildesheim. Il a publié des cantiques sous ce titre : *Organographia specialis Hildesiensis*, Hildesheim, 1738, in-4°, quatre feuilles. Cet ouvrage est de la bonne école.

BIFERI (François), ou BIFFERI, né à Naples, en 1739, vint à Paris en 1767, et y publia : *Traité de la musique, dans lequel on traite du chant, de l'accompagnement, de la composition et de la fugue*, Paris; 1770, in-fol. Il n'y a point de plan dans cet ouvrage, et les exemples en sont mal écrits.

BIFFI (Joseph), compositeur né à Cesano dans le Milanais, vers le milieu du seizième siècle, fut d'abord maître de chapelle du cardinal André Battori, et ensuite compositeur de la cour du duc de Würtemberg. Il a fait imprimer : 1° *Libro di madrigali da cantarsi a quattro voci*; Brescia, 1582, in-4o. — 2° *Cantiones sex vocum*; Nuremberg, 1596. — 3° *Libro di madrigali da cantarsi a cinque voci, con due soprani*; Venise, 1599. — 4° *Libro di madrigali da cantarsi a sei voci*; Nuremberg. — 5° *Libro di madrigali da cantarsi a cinque voci*; Milan. — 6° *Madrigali a sei voci, libro terzo*; Noribergæ, Kauffmann, 1600, in-4°. On ne trouve pas dans les compositions de Biffi la pureté d'harmonie qui brille dans les ouvrages des maîtres de l'école romaine qui vécurent de son temps, ni l'imagination qui distinguait alors les productions de quelques compositeurs de l'école de Venise. Son style est froid sans être correct.

BIFFI (Don Antonio), Vénitien, maître de chapelle à l'église de Saint-Marc, fut élève de Legrenzi, succéda dans cette place à Dominique Partenio, le 5 février 1701, et fut aussi maître au Conservatoire *dei Mendicanti*. Il mourut au mois de mars 1736. Biffi, d'abord chantre de Saint-Marc en voix de contralto, fut élevé, le 6 juillet 1692, aux appointements de 100 ducats. Sept jours après, un décret des procurateurs lui conféra le titre de maître de chapelle adjoint, avec un supplément de 30 ducats. Il a donné, sur le théâtre de Venise, un opéra sous le titre de : *Il Figliuolo prodigo*, en 1704. Ses autres compositions sont moins connues. La bibliothèque royale de Berlin possède de ce maître, en manuscrit, sept psaumes a 2 et à 3 voix, avec basse continue. La collection de l'abbé Santini, à Rome, en renferme un plus grand nombre, ainsi que des motets à 3 voix.

BIFFI (Le Père Égide-Marie), grand cordelier, a laissé en manuscrit un traité de composition intitulé : *Regole per il contrapunto*, cité par le père Martini (*Storia della Mus.*, t. I, p. 450.) C'est tout ce qu'on sait de ce musicien.

BIFFIDA (Jean), compositeur né à Sienne, vivait vers la fin du seizième siècle. On connaît de lui : *Canzonette a tre*; Nuremberg, 1596, in-4°.

BIGAGLIA (Le Père Diogenio), compositeur et religieux bénédictin au monastère de Saint-Georges-Majeur, naquit à Venise vers la fin du dix-septième siècle. Un grand nombre de ses ouvrages se trouve dans son couvent. On a publié de sa composition *Dodici sonate a violino solo ossia flauto*; Amsterdam, in-fol., 1725. Il a composé un opéra intitulé : *Giaele*, qui fut représenté en 1731. Le catalogue de Breitkopf indique aussi une cantate : *Siam soli Erminia*, pour soprano, et le motet : *In serena cœli scena*, pour alto solo, deux violons, viola, violoncelle et orgue, tous deux en Mss.

BIGANT (N.), amateur de musique et libraire, à Paris, vers la fin du dix-huitième siècle, a publié, sous le voile de l'anonyme : *Domino musical, ou l'Art du musicien mis en jeu*; Paris, Bigant, 1779, in-8°.

BIGATTI (Charles), maître de chapelle du sanctuaire de Sainte-Marie, à Milan, né en cette ville, le 12 février 1779, mort au mois de novembre 1854. Il était fils d'Aquilini Bigatti, peintre d'histoire renommé. A l'âge de sept ans, il reçut les premières leçons de piano de *Vincenzo Canobbio*, Milanais; quelques années après, il fut envoyé par son père à Bologne, dans l'école du P. Mattei, pour y apprendre le contrepoint. Il alla ensuite à Lorette, où il reçut des leçons de Zingarelli. En 1801 il passa en France, et se fixa pendant quelques années à Marseille, où il donna, en 1804, un opéra bouffe intitulé : *Il Fanatico*. Au mois d'août 1808, il fit pour le grand théâtre de cette ville la musique d'un opéra français intitulé : *Théodore et Jenny*. De retour a Milan, il composa pour le théâtre de *la Scala*, en 1809, *l'Amante prigioniero*, et dans le carnaval de 1811, *l'Albergo magico*, qui fut représenté au théâtre de Sainte-Radegonde. Depuis lors il a donné *La Scoperta inaspettata*, et *Astuzie contra astuzie*. En 1819 il a fait représenter à Venise l'opéra bouffe intitulé : *I Furbi al cimento*. On a de lui plusieurs symphonies à grand orchestre, des morceaux de musique vocale et instrumentale, de messes et des vêpres. On a gravé de cet auteur : 1° un *Thème avec huit variations pour le piano*; à Offenbach,

chez André. — 2° Une *Symphonie concertante pour deux cors, avec orchestre*; ibid., — 3° *O sacrum Convivium*, à trois voix, sans accompagnement; ibid. — 4° Une cavatine de *l'Amante prigioniero*, à Milan, chez Ricordi.

BIGOT (MARIE), *née Kiéné*, vit le jour à Colmar, le 3 mars 1786. Douée de l'organisation la plus heureuse pour la musique, elle se livra de bonne heure à l'étude du piano, et parvint à un degré d'habileté très-remarquable sur cet instrument. Mais c'était surtout par le sentiment du beau dans l'art, qu'elle était destinée à se placer au premier rang des virtuoses. Une exquise sensibilité la faisait entrer avec un rare bonheur dans l'esprit de toute belle composition, lui fournissait des accents pour tous les genres d'expression, et, se communiquant à l'enveloppe nerveuse de ses doigts, donnait à sa manière d'attaquer le clavier un charme indéfinissable dont elle seule a eu le secret à cette époque. En 1804, elle épousa M. Bigot, qui la conduisit à Vienne. Là, elle vit Haydn, et se lia avec Beethoven et Salieri. Le commerce de ces grands artistes électrisa son ame de feu, et donna du développement à ses idées. Un mot, indifférent en apparence, était pour elle une source de réflexions et l'occasion de nouveaux progrès. Elle était à peine dans sa vingtième année, et déjà son talent original s'était développé dans toute la beauté du caractère qui lui était propre. La première fois qu'elle joua devant Haydn, l'émotion du vénérable vieillard fut si vive, que, se jetant dans les bras de celle qui venait de la faire naître : *Oh! ma chère fille*, s'écria-t-il, ce *n'est pas moi qui ai fait cette musique, c'est vous qui la composez*! Puis, sur l'œuvre même qu'elle venait d'exécuter, il écrivit : *Le 20 février* 1805, *Joseph Haydn a été heureux*. Le génie mélancolique et profond de Beethoven trouvait en Mme Bigot une interprète dont l'enthousiasme et la sensibilité ajoutaient de nouvelles beautés à celles qu'il avait imaginées. Un jour, elle jouait devant lui une sonate qu'il venait d'écrire : « Ce n'est pas là précisément, « lui dit-il, le caractère que j'ai voulu donner « à ce morceau, mais allez toujours : si ce n'est pas « tout à fait moi, c'est mieux que moi. »

Les événements de la guerre de 1809 conduisirent M. Bigot à Paris et l'y fixèrent. Il n'était pas possible que le talent de sa compagne n'y produisît point une vive impression; tout ce qu'il y avait d'artistes distingués dans la capitale de la France rendit hommage à ce talent admirable. Baillot, Lamarre, Chérubini, Auber, devinrent ses amis et formèrent avec elle le centre de l'activité musicale de cette époque. Qui n'a entendu les belles compositions de Bach, de Haydn, de Mozart et de Beethoven exécutée par Mmes Bigot, Lamarre et Baillot, ne sait jusqu'où peut aller la perfection de la musique instrumentale. Clementi, Dussek et Cramer apprécièrent le talent de Mme Bigot et le considérèrent comme un modèle de perfection. Après avoir exécuté avec elle les sonates à quatre mains de Mozart, Cramer lui dit, dans l'exaltation du plaisir qu'il venait d'éprouver : « Madame, je n'ai jamais rien entendu de pareil! « Disposez de moi à toute heure; faire de la « musique avec vous sera toujours pour moi « une bonne fortune sans prix. »

Jusqu'en 1812, la musique n'avait été pour Mme Bigot qu'une source des plus pures jouissances; après la malheureuse campagne de Russie, qui la priva de la protection de son mari, retenu prisonnier à Wilna et dépouillé de ses emplois, cet art devint la ressource de sa famille. Elle donna des leçons de piano, et ses succès dans l'enseignement furent tels, que bientôt elle ne put suffire à l'affluence de ses élèves. Le désir d'assurer l'aisance de sa famille lui faisait oublier les ménagements qu'elle devait à sa santé. Son courage lui faisait illusion sur ses forces; et, quand les premiers symptômes d'une maladie de poitrine se déclarèrent, elle ne mesura pas le danger qui la menaçait. Son père, sa mère et sa sœur, établis depuis longtemps en Suisse, venaient d'être appelés près d'elle; ils n'arrivèrent à Paris que pour recevoir ses derniers embrassements : elle expira le 16 septembre 1820, à peine âgée de trente-quatre ans. Sa perte plongea dans la douleur tous ceux que son talent et les qualités de son cœur avaient faits ses admirateurs et ses amis.

Mme Bigot, qui avait fait ses études d'harmonie et de composition avec Chérubini et Auber, a écrit quelques œuvres pour le piano. Elle a publié à Paris : 1° *Études pour le piano*, liv. 1er.— 2° *Rondeau pour piano seul*. Douze valses pour le même instrument ont paru sous son nom, mais je doute qu'elle en soit l'auteur.

BIHLER (FRANÇOIS). *Voyez* BUHLER.

BIHLER (GRÉGOIRE), moine bénédictin, à l'abbaye de Sainte-Croix, et compositeur à Donawert, vers la fin du dix-huitième siècle, a fait imprimer de sa composition : 10 *Kleine und leichte Klavierstückke mit untermischen Liedern* (Dix petites pièces faciles pour le clavecin, etc.), Landshut, en Bavière, 1796.

BILBERG ou **BILLBERG** (JEAN), né à Marienstadt, vers 1640, fut professeur de mathématiques à Upsal, depuis 1679 jusqu'en 1689, et ensuite docteur en théologie. En 1691, il fut nommé évêque de Strœgnæs, en Suède, où il est

mort en 1717. Il a fait imprimer un traité de la danse des anciens et de la musique qui y servait, sous le titre de : *Orchestra, seu de saltationibus veterum*, Upsal, 1685, in-8°. C'est un fort bon ouvrage où la matière est traitée avec beaucoup d'érudition.

BILD (Vitus), moine bénédictin, né en 1481, à Hochstadt ou Hochstett, en Bavière, fit ses études sous la direction de savants hommes tels que Jacques Locher, appelé l'*Ami des Muses*, Nicolas Poll, Jean Stab et quelques autres. En 1503, il entra dans l'ordre de Saint-Benoît, au couvent d'Augsbourg; il reçut les ordres l'année suivante. En 1511, il eut l'autorisation d'aller passer quelque temps au couvent de Tegernsée dans la haute Bavière; mais quelques différends qu'il eut avec le supérieur de ce monastère l'obligèrent à en sortir. Il se retira dans une solitude de l'Autriche, puis il retourna à Hochstadt en 1512, et s'y livra, pendant tout le reste de sa vie, à des travaux sur les sciences, particulièrement sur les mathématiques. Tourmenté de la goutte, il souffrit presque sans relâche de ses atteintes, et mourut le premier août 1529. Bild était un savant homme qui parlait plusieurs langues modernes et possédait bien les littératures latine, grecque et hébraïque. Il a laissé, à sa mort, trois volumes in-fol. d'ouvrages manuscrits de sa composition, où l'on trouve des traités de morale, d'histoire, de mathématiques, des poésies, des ouvrages ascétiques, des lettres, des *Observations sur divers sujets de musique* (Musica quædam), en réponse à des demandes de *Conrad*, sous-prieur du couvent de bénédictins d'Insprück, et de *Grégoire* de Melk; enfin, un autre traité de musique qui a été imprimé sous ce titre ; *Stello musicæ Juvenibus artisque ejusdem Novellis. Vero propter principia inde nonciscenda, edito*. Après ces mots on trouve douze vers saphiques suivis de la souscription *F. V. Bild*, et à la fin du livre on lit : *Completus feliciterque finitus est liber hic ingeniosus per calcographos Erhardum Oglin Jeoriumque Nadler cives Augustenses*, 1508, 29 die Martii.

Distichon ad lectorem.
Fœlicem lector finem nunc conspice Libri;
Et superis gratus sis memor atque mei.
F. V. *Bild.*

Ce livre, imprimé, comme on voit, à Augsbourg, en 1508, en un volume petit in-4° de vingt-quatre feuillets sans pagination, mais avec des signatures, est de la plus grande rareté comme tous les produits des presses d'Erhard Oglin. J'en ai trouvé un exemplaire à Nuremberg en 1849, et j'ai pu en faire l'acquisition. Il a été inconnu à Walther, à Forkel, à Lipowsky, qui n'a point parlé de Bild dans son lexique des musiciens de la Bavière, et à tous les historiens de la musique. Il contient un traité des éléments de cet art et des huit tons du chant ecclésiastique; les exemples notés sont gravés en bois, d'une manière assez grossière. Le libraire Fr. Ant. Veith a donné une notice très-détaillée sur la vie et les ouvrages de Bild, dans sa *Bibliotheca Augustana* (p. 10-33).

BILDSTEIN (Jérôme), compositeur allemand du dix-septième siècle, né à Bregenz, sur le lac de Constance, a publié des motets à cinq et à six voix, sous ce titre : *Orpheus Christianus, seu symphoniarum sacrarum Prodromus*, Augsbourg, 1624, in-4°.

BILHON (Jean de), ou de BILLON, compositeur français, vivait vers la fin du quinzième siècle, et au commencement du seizième. Il fut chantre de la chapelle pontificale. Dans les archives de cette chapelle se trouvent des messes de la composition de Bilhon, sur des thèmes d'anciennes chansons françaises. Ces messes sont inédites. On trouve des ouvrages de ce musicien dans les recueils intitulés : 1° *Missarum dominicalium quatuor vocum lib. I, II, III; Parrhisiis*, 1544, *Petr. Attaingnant*, petit in-4° obl. — 2° *Liber sextus. XIII quinque ultimorum tonorum Magnificat continent*; ibid. 1534, in-4° obl. — 3° *Tertius liber Motectorum cum quatuor vocibus; impressum Lugduni per Jacobum Modernum de Pinguento*, 1539, in 4° obl. — 4° *Quintus liber Motletorum quinque et sex vocum opero et solertio Jacobi Moderni* (*alias dicti* grand Jacques) *in unum coactorum et Lugduni prope phanum divæ Virginis de Confort, ob eodem impressorum*, 1543, in-4° obl.

BILLET (Alexandre-Philippe), pianiste et compositeur, est né à Saint-Pétersbourg, d'une famille française, le 14 mars 1817. Arrivé en France à l'âge de seize ans, il fut admis comme élève au Conservatoire de Paris, le 17 décembre 1833. A cette époque son instrument était le violon; mais après une année, il l'abandonna pour se livrer exclusivement à l'étude du piano, sous la direction de Zimmerman. Le second prix lui fut décerné au concours de cet instrument, en 1835. Au mois de juin de l'année suivante, il sortit de l'école avec son frère, qui y fréquentait le cours de violoncelle, pour aller s'établir à Genève. Il y passa plusieurs années, pendant lesquelles il perfectionna son talent, et commença à écrire ses premières compositions pour le piano. En 1841, il visita l'Italie, et publia quelques-uns de ses ouvrages, à Milan, chez Ricordi. Pos-

térieurement il s'est fixé à Londres, où il se livre à l'enseignement du piano et donne chaque année des concerts et des matinées musicales. Billet a publié environ 80 œuvres pour le piano, lesquels consistent en études, op. 22, 24, 34, 57; Fantaisies, op. 25, 27, 32, 35, 36, 37, 38, 48; Nocturnes, op. 29, 55, 64; caprices, op. 26, 40, variations, divertissements et rondos.

BILLI (Lucio), moine camaldule, né à Ravenne, vers 1575, a publié de sa composition. — 1° *Missæ et motetti octo vocibus, lib.* 1; Venise sans date. Il y en a une deuxième édition de Venise, 1601, in-4°. — 2° *Idem, lib.* 2; Venise, 1623. — 3° *Canzonnette con stromenti, lib.* 1. — 4° *Canzonnette a tre con stromenti, lib.* 2. — 5° *Il primo libro de madrigali a cinque voci con un dialogo a otto;* Venise, Ricciardo Amadino, 1602, in-4°. On a aussi de lui une collection de chansons italiennes, sous ce titre : *Gli amorosi affetti;* Venise, Ricciardo Amadino.

BILLINGTON (Élisabeth), cantatrice célèbre, était fille de Weichsell, musicien allemand, né à Freyberg, en Saxe. Elle naquit à Londres, en 1765. Sa mère, qui était une cantatrice de quelque mérite, mourut jeune laissant sa fille et un fils, C. Weichsell, bon violiniste, dans un âge fort tendre. Destinés, dès leur naissance, à la carrière musicale, ces deux enfants firent des progrès si rapides, qu'à l'âge de six ans ils purent se faire entendre en public, sur le piano et sur le violon, dans un concert donné au bénéfice de Mlle Weichsell, au théâtre de Haymarket. Le premier maître de Mme Billington fut Schrœter, excellent pianiste allemand. Son père surveilla son éducation musicale avec une sévérité que les progrès de l'élève ne justifiaient pas. A peine âgée de sept ans, elle exécuta des concertos de piano au théâtre de Haymarket, et peu de temps après elle fit quelques essais de composition qui indiquaient d'heureuses dispositions pour l'avenir. Mais bientôt elle négligea ses talents d'instrumentiste et de compositeur pour s'occuper de l'étude du chant et du développement de la belle voix quelle avait reçue de la nature. Ce fut le compositeur Jean-Chrétien Bach qui développa son talent par ses leçons. A quatorze ans elle chanta en public à Oxford, et à seize elle épousa Billington, contrebassiste, qui avait été son maître de vocalisation, et qui l'emmena à Dublin peu de temps après. Son premier début eut lieu dans l'opéra d'*Orphée*; mais quelle que fût la beauté de sa voix, elle éprouva, dès les premiers pas dans la carrière du théâtre, que le succès dépend quelquefois plutôt d'un caprice du public que d'un jugement éclairé : une cantatrice (Miss Wheeler) bien inférieure à Mme Billington, excitait alors l'enthousiasme des habitants de Dublin, et celle-ci fut à peine remarquée. Sensible et fière, Mme Billington ne pouvait manquer d'être blessée de cette injustice : peu s'en fallut même qu'elle ne renonçât pour toujours au théâtre. La réputation de Miss Wheeler lui ayant procuré un engagement de trois ans au théâtre de Covent-Garden, Mme Billington la suivit à Londres, décidée à ne rien négliger pour éclipser sa rivale. Mais de nouveaux chagrins lui étaient réservés. Les entrepreneurs du théâtre ne voulurent l'engager qu'à l'essai : lorsqu'il fallut régler ses appointements, on lui fit entendre qu'elle ne pouvait prétendre à d'aussi grands avantages que Miss Wheeler, dont la réputation était faite. Cette malheureuse comparaison ébranla de nouveau le courage de Mme Billington; mais, enfin, le triomphe du succès devait effacer la honte des humiliations : elle le sentit, accepta toutes les conditions, et débuta par le rôle de Rosette dans l'opéra *Love in a village* (l'Amour dans un village), du docteur Arne. Jamais voix plus pure, plus sonore, plus étendue ne s'était fait entendre; jamais vocalisation plus brillante n'avait frappé les oreilles anglaises; jamais aussi l'enthousiasme ne fut porté plus loin. Le nom de Mme Billington était dans toutes les bouches : celle qui lui avait causé tant de tourments fut pour jamais oubliée. Les entrepreneurs du théâtre n'attendirent point que les douzes représentations d'essai fussent achevées pour contracter un nouvel engagement avec la virtuose : elle exigeait mille livres sterling et une représentation à son bénéfice pour le reste de la saison : tout lui fut accordé; on ajouta même une représentation à celle qu'elle avait demandée, par reconnaissance pour le gain considérable qu'elle avait procuré à l'administration. Toutefois, Mme Billington, sans se laisser éblouir par tant de succès, travaillait avec ardeur, et prenait assidûment des leçons de Morelli, habile professeur de chant, qui demeurait à Londres. Dès que le théâtre fut fermé, elle profita de cette vacance pour se rendre à Paris, où elle reçut des conseils de Sacchini. De retour en Angleterre, en 1785, elle chanta au concert de l'ancienne musique. Mme Mara venait d'arriver à Londres : on dit qu'elle n'entendit point sans dépit celle qu'on lui opposait comme rivale. Dès lors il s'éleva entre elles des disputes indignes de deux grands talents, quoique cela ne soit que trop commun en pareille circonstance. La réputation de Mme Billington continuait à s'étendre : elle était de tous les concerts, attirait la foule à Covent Garden,

et chantait aux mémorables réunions de l'abbaye de Westminster, pour la commémoration de Hændel. Malgré tant de succès, elle prit en 1793 la résolution d'abandonner la scène et voulut voyager sur le continent, dans le dessein de dissiper la mélancolie qui lui était habituelle. Ses dépenses excessives avaient promptement dissipé les gains considérables qu'elle avait faits; le scandale de sa conduite avec ses amants lui avait en quelque sorte imposé l'obligation de se faire oublier. En Italie, elle réussit pendant quelque temps à garder l'incognito; mais arrivée à Naples, l'ambassadeur anglais, W. Hamilton, la reconnut, et parvint à la déterminer à chanter, d'abord à *Caserta*, devant la famille royale, et ensuite au théâtre de Saint-Charles. Elle y débuta, au mois de mai 1794, dans *Inez de Castro*, que Bianchi avait composé pour elle. Son succès fut complet; mais un événement malheureux arrêta le cours de ses représentations : Billington fut frappé d'une apoplexie foudroyante au moment où il allait accompagner sa femme au théâtre. Il courut des bruits singuliers sur cette mort, et les journaux anglais laissèrent soupçonner un assassinat exécuté par le poison ou par le stylet. On supposait qu'un nouvel amant de la belle anglaise avait voulu la venger des accès de jalousie quelque peu brutale de son mari; mais il est certain que Billington expira après un dîner copieux en descendant l'escalier de son hôtel pour se rendre au théâtre. Dans le même temps, une violente éruption du Vésuve éclata, et les superstitieux Napolitains attribuèrent cette calamité à ce qu'une hérétique avait chanté à Saint-Charles. Les amis de Mme Billington conçurent même des craintes sérieuses sur les suites que pouvait avoir cette opinion chez un peuple fanatique; heureusement l'éruption cessa, le calme reparut et le talent de Mme Billington acheva de triompher des préventions des Napolitains. En 1796, cette grande cantatrice se rendit à Venise : après sa première représentation, elle tomba sérieusement malade et ne put chanter pendant le reste de la saison. L'air de cette ville étant nuisible à sa santé, elle partit pour Rome, et visita ensuite les principaux théâtres de l'Italie. Arrivée à Milan, en 1798, elle y épousa M. Felissent, fournisseur de l'armée française; mais elle conserva toujours son nom de Billington lorsqu'elle parut en public. A son retour en Angleterre, les directeurs de Drury-Lane et de Covent-Garden mirent tant d'empressement et de ténacité à contracter un engagement avec Mme Billington, qu'on fut obligé de s'en rapporter à un arbitre, qui décida qu'elle chanterait alternativement sur les deux théâtres. Son séjour en Italie avait perfectionné son talent; aussi excita-t-elle la plus grande admiration dans l'*Artaxerce* de Arne, où elle introduisit un air d'*Inez de Castro*, qui lui fournit l'occasion de déployer toute l'étendue de sa belle voix. A cette époque, la fameuse cantatrice Banti arriva à Londres; son début eut lieu dans le rôle de *Polyphonte* de la Mérope de Nazzolini : Mme Billington jouait celui de Mérope. La réunion de ces deux beaux talents produisit un tel effet, que la salle ne pouvait contenir les spectateurs, et que la scène même en était remplie. Un effet semblable eut lieu le 3 juin 1802, jour où l'on entendit pour la première fois Mmes Billington et Mara chanter ensemble dans un duo composé expressément pour elles par Bianchi. Ce qui ajoutait encore à l'empressement du public, c'est qu'on savait que cette soirée était la dernière où l'on entendrait Mme Mara. Rien ne peut donner une idée du fini de l'exécution de ces deux grandes cantatrices, de leur verve, et de l'effet qu'elles produisirent sur les spectateurs. La réputation de Mme Billington allait toujours croissant. Chaque entreprise de théâtre cherchait à l'engager, et pendant six années consécutives, elle chanta à l'Opéra italien, au Concert du Roi, à celui d'Hanover-Square, et dans une foule de concerts particuliers. Enfin, ayant amassé une fortune considérable (1), et s'apercevant que sa santé s'altérait, elle se retira définitivement en 1809, et ne chanta plus en public qu'une seule fois, dans un concert donné au profit des pauvres, à Whitehall. En 1817, elle quitta l'Angleterre et se rendit à une terre qu'elle venait d'acquérir près de Venise; mais elle jouit peu de temps des avantages de sa nouvelle position, car, le 25 août 1818, elle mourut d'une maladie aiguë, laissant un nom illustre dans les fastes du théâtre lyrique. Il existe un beau portrait de Mme Billington, gravé par Ward d'après une peinture de Reynols. On a publié la vie de la célèbre cantatrice sous le titre de *Memoirs of Mistress Elizabeth Billington*, Londres, 1812, in-8°. Ces mémoires, dont on attribue la rédaction à Mme Billington elle-même, ont été traduits en français par M. Adolphe Thiers. Paris, 1822, in 8°.

BILLINGTON (Thomas), mari de la célèbre cantatrice de ce nom, fut d'abord contrebassiste attaché à divers théâtres de Londres et de Dublin, et se livra ensuite à la composition. Il mourut d'apoplexie à Naples, au mois de mai 1794. Les catalogues de Preston (Londres 1793) et de Clémenti (ibid., 1790) font connaître de lui les ouvrages dont les titres suivent : 1° 12

(1) Environ un million six cent mille livres.

canzonette for 2 voices. — 2° 6 *songs.* — 3° *Celadon and Amelia*, tiré des Saisons de Thompson.— 4° 6 *sonatas for the piano forte, with accompaniment.* — 5° *Sonate à quatre mains.* — 6° *Sonate pour le clavecin avec violon, arrangée par Mozin*, Paris, 1796. — 7° *Gray's elegies.* — 8° *Maria's evenings service.* — 9° *Eloisa to Abelard.* — 10° *Pope's Elegy.* — 11° *Prior's Garland.* — 12° *Children in the Wood.* — 13° *Young's Night Thoughts.* — 14° *Glees.*

BILLY (Jacques de), jésuite, né à Compiègne, le 18 mars 1602, entra dans son ordre en 1619. Il enseigna la philosophie pendant trois ans, les mathématiques pendant sept autres années, et fut successivement recteur des collèges de Sénones et de Dijon. Il mourut dans cette dernière ville le 14 janvier 1679. On a de lui : *De proportione harmonica*, Paris, 1658, in-4°.

BILLROTH (Gustave), professeur de philosophie à Hall, né à Lubeck, le 11 février 1808, mort à Halle, le 28 mars 1836, fut amateur distingué de musique. Il a donné, avec Charles-Ferdinand Becker, une édition de chants chorals des seizième et dix-septième siècles, qui a été publiée à Leipsick en 1831. On a aussi de Billroth une dissertation sur l'emploi des imitations et du contrepoint dans les chants à plusieurs voix. Ce morceau a paru dans l'écrit périodique intitulé *Cæcilia* (t. 10, p. 159-141).

BINCHOIS (Gilles ou Égide), contrapuntiste du quinzième siècle, fut contemporain de Guillaume Dufay et de Dunstaple. Il partage avec ces artistes la gloire d'avoir perfectionné l'art d'écrire, l'harmonie, et la notation de la musique. Les renseignements ont manqué jusqu'à ce jour sur le pays où Binchois a vu le jour, sur l'époque précise où il a vécu, sur les fonctions qu'il a remplies et sur ses ouvrages. Les anciens auteurs de traités de musique, tels que Tinctor, Gafori et Hermann Finck, qui en ont parlé, ne nous ont conservé que son nom. Tinctor le cite avec Dufay et Dunstaple comme ayant eu pour élèves quelques-uns des plus grands musiciens du quinzième siècle, tels que Jean Ockeghem, J. Regis, Ant. Busnois, Firmin Caron et Guillaume Faugues : *ut Joannes Ockeghem* (dit-il, dans le prologue de son traité du contrepoint), *Joannes Regis, Anthonius Busnois, Firminus Caron, Guillelmus Faugues, qui novissimis temporibus vita functos Joannem Dunstaple, Egidium Binchois, Guillermum Dufay, se præceptores habuisse in hac arte divina glorientur.* Hermann Finck est moins satisfaisant encore lorsqu'il cite Binchois parmi les noms de plusieurs musiciens qui sont venus longtemps après lui : *Postea* (*Pratica Musica*, c. 1.) *alii quasi novi inventores secuti sunt, qui propius ad nostra tempora accedunt, ut : Joh. Griesling, Franchinus, Joh. Tinctoris, Dufay, Busnoe, Buchoi* [sic] *Caronte, et alii multi, etc.* (Ensuite sont venus de nouveaux inventeurs, qui approchent davantage de nos jours, tels que J. Greisling, Franch. Gafori, Jean Tinctoris, Dufay, Busnois, *Binchois*, Caron, et beaucoup d'autres, etc.) Gafori ne parle de Binchois que pour invoquer son autorité conjointement avec Dufay et Dunstaple (*Musica utriusque cantus practica*, lib. 3, c. 4), sur l'emploi d'un intervalle dissonant. Martin le Franc, poète français qui écrivit, de 1436 à 1439, un poëme intitulé : *Le Champion des Dames* (1), nous fournit dans cet artiste un renseignement important (troisième livre, huitième paragraphe, strophe sixième), à cause de la date où furent écrits les vers, et parce que le poète vécut au temps de Dufay et de Binchois ; enfin, parce qu'il nous fait connaître les noms des musiciens français les plus renommés qui précédèrent ces deux maîtres. L'argument du paragraphe, ou du chapitre, où se trouve ce passage est conçu en ces termes : *Le Champion euvre et déclaire que la légiereté des engins de maintenant argue la fin du monde, et sur ce parle de la perfection des arts présente.* Puis viennent cinq strophes sur la musique et les musiciens français de ce temps. On y trouve ce passage :

Tapissier, Carmen, Cesaris (2)
N'a pas long-temps si bien chantèrent
Qu'ilz esbahirent tout Paris
Et tous ceulx qui les fréquentèrent;
Mais onques jour ne deschantèrent,
En mélodie de tels chois,
(Ce m'ont dit ceulx qui les hantèrent)
Que Guillaume *Dufay* et *Binchois*.
Car ilz ont nouvelle pratique
De faire frisque concordance
En haulte et en basse musique,
En fainte, en pause et en muance,
Et ont prins de la contenance
Angloise et ensoy *Dunstable*:
Pour quoy merveilleuse playsance
Rend leur chant joyeux et stable.

Des découvertes nouvelles sont enfin venues dissiper nos doutes concernant la patrie de Binchois, fixer le temps précis où il vécut, et nous faire connaître quelle fut sa position. **Gilles de**

(1) La première édition de cet ouvrage sans date (in fol., Goth.), est sortie (suivant l'opinion de Brunet dans son *Manuel du libraire*, t. 2, p. 80) des presses de Vérard, de Paris, de 1490 à 1500.

(2) Noms de trois musiciens compositeurs du quatorzième siècle qui n'ont été connus d'aucun historien de la musique.

Bins (Binche, petite ville du Hainaut), *dit Binchois*, est le second chapelain de la chapelle de Philippe le Bon, duc de Bourgogne, d'après un état de cette chapelle dressé en 1452 (Registre n° 1921, fol. vij^{XX} ij (142) de la chambre des comptes, aux archives du royaume de Belgique, à Bruxelles). J'ai exposé dans la première édition de cette biographie les motifs qui me faisaient considérer ce musicien comme Français, et même comme Picard de naissance; mais toutes les conjectures disparaissent en présence des faits authentiques. Binchois était Belge; il était né dans une ville de l'ancienne Belgique proprement dite, dont le nom sous lequel il est connu est l'indication, et conséquemment il était compatriote de Dufay. De plus, il fut chapelain-chantre au service du prince souverain de sa patrie. Tels sont les premiers faits établis.

On vient de voir que la position de Binchois était celle de second chantre de la chapelle de Philippe le Bon, en 1452. Dans l'état de cette chapelle dressé en la même année, le premier chapelain est *Messire Nicolas Dupuis*, et l'on voit figurer en quatrième, dans la liste de ces chapelains-chantres, *Jehan de la Tour*, qui était maître des enfants de chœur de la même chapelle dès 1427. Or, Binchois l'avait certainement précédé; car, dans tous les états de chapelles souveraines que j'ai vus en Belgique, en France et en Allemagne, la position des chapelains-chantres est établie par ordre d'ancienneté. On peut donc affirmer que Binchois était au service de la chapelle des ducs de Bourgogne dès 1425. D'ailleurs, il existe un document qui prouve sa présence dans cette chapelle longtemps avant 1452. Ce document est une pièce signée par Philippe le Bon, par laquelle ce prince accorde à Binchois une prébende à l'église Sainte-Waudru, de Mons, et le dispense d'acquitter les droits du sceau. M. Pincbart, employé des archives du royaume de Belgique, qui a fait la découverte de cette pièce, en fixa la date entre 1438 et 1440, par des motifs qu'il serait trop long de détailler ici (1).

Binchois, contemporain de Dufay, mais qui était plus jeune que lui, ne vivait plus en 1465, car il ne figure plus dans un état de la chapelle de Philippe le Bon, dressé dans cette année (Registre n° 1922, fol. CXXX *recto* de la chambre des comptes, aux archives du royaume). Il mourut donc entre 1452 et 1464.

(1) Cette pièce est ainsi conçue : « Maistre Jehan Hibert ou « son clerc, délivrez à Binchois, nostre chappelain, une « retenue de secrétaire aux honneurs et une lettre de la « prebende de Saincte-Waudrut de Mons, que lui avons « nouvellement donné, sanz de tout ce prendre droit de « séel (Collection des acquits des droits du grand sceau, « aux archives du royaume de Belgique). »

Un document intéressant découvert par le savant archéologue M. Stephen Morelot, dans un manuscrit de la bibliothèque de Dijon (1) nous fournit des renseignements sur la vie de Binchois qu'on a ignorés jusqu'à ce jour. Ce document est une *déploration* sur la mort de ce musicien, mise en musique à trois voix. Une des voix chante des paroles latines qui se terminent par ces mots :

> Pie Jesu Domine,
> Dona et requiem.

Une autre voix fait entendre des paroles françaises, dont les plus remarquables sont celles-ci :

> Mort, tu as navré de ton dart
> Le père de joyeuseté
> En déployant ton étendart
> Sur Binchois, patron de bonté.
> . . . .
> . . . .
> . . . .
> . . . .
> En sa jeunesse il fut soudart
> D'honorable mondanité,
> Puis a eslu la meilleur part,
> Servant Dieu en humilité.

Il est donc avéré que Binchois fut d'abord soldat, et qu'il embrassa plus tard l'état ecclésiastique. Tout chantre d'église était prêtre au temps où il vécut, et tout compositeur était chantre. L'épithète *Père de joyeuseté* indique qu'il était le plus habile compositeur de chansons de son époque; et *patron de bonté* ne laisse pas de doute sur l'excellence de son caractère.

Les citations honorables des noms de Binchois, de Dufay et de Dunstaple, par les musiciens savants des quinzième et seizième siècles, ne sont pas les seuls témoignages que nous ayons de la grande réputation dont ils ont joui parmi leurs contemporains; car plusieurs littérateurs et poëtes les ont cités en des termes qui prouvent la popularité de leur nom.

Jusqu'à l'époque présente, on n'avait pas trouvé dans les manuscrits de compositions de Binchois. Un seul fragment très-court, à deux parties, rapporté par Tinctoris, était tout ce qu'on connaissait de lui; mais au mois de novembre 1834, un manuscrit précieux a été vendu avec la bibliothèque de M. Reina, de Milan, chez M. Silvestre, libraire de Paris, et ce manuscrit, indiqué au numéro 1350 du catalogue sous ce titre : *Chansons italiennes, provençales et*

(1) Voyez sa *Notice sur un manuscrit de la Bibliothèque de Dijon, contenant deux cents chansons françaises du quinzième siècle.* Dijon, 1856, in-4°.

françaises, mises en musique (petit in-folio, cartonné, de 119 feuillets, Mss. du quinzième siècle), renferme, dit-on, des chansons à trois voix, de Binchois. Un autre manuscrit, vu et collationné par MM. Danjou et Morelot à la bibliothèque du Vatican, à Rome, en 1847, renferme un bon nombre de chansons et de motets à trois voix, lesquels portent les noms de Dunstaple et de Binchois. Kiesewetter a publié, dans son livre sur la destinée et la nature de la musique mondaine dans le moyen âge (1), la traduction en notation moderne d'une chanson à trois voix de Binchois, qui commence par ces mots : *Ce mois de mai*. Bien que je ne connaisse pas l'original, je n'hésite pas à déclarer cette traduction mal faite et remplie de fautes, car tes horreurs inharmoniques qui s'y trouvent n'appartiennent plus au temps de Dufay et de Binchois. Kiesewetter n'entendait rien à la notation noire du quatorzième siècle et du commencement du quinzième. Il a pris pour des notes réelles les ornements du chant appelés *appogiatures* et groupes (*grupetti*), et les a fait entrer dans l'harmonie, où ils produisent des effets affreux. J'ai découvert depuis peu, dans un manuscrit de la bibliothèque royale de Bruxelles, une messe entière à trois voix de Binchois, avec un *Kyrie* farci. Ce monument intéressant sera publié.

BINDER (Chrétien-Sigismond), organiste de la cour à Dresde, naquit dans un village de la Saxe inférieure au commencement du dix-huitième siècle. Il fut d'abord élève de Hebenstreit, et se livra à l'étude du *pantalon*, instrument fort difficile, inventé par son maître. Plus tard, il l'abandonna pour l'orgue et le clavecin, où il acquit beaucoup d'habileté. En 1759, il publia six sonates pour le clavecin, et quatre ans après, six trios pour le même instrument, avec accompagnement de violon : ce sont les seuls ouvrages de sa composition qui ont été imprimés; mais on connaît en manuscrit vingt-quatre sonates, quelques fugues et dix-huit concertos pour clavecin, avec accompagnement d'orchestre. Ce musicien est mort en 1788.

BINDER (Auguste-Sigismond), fils du précédent, né à Dresde, en 1761, fut élève de son père pour l'orgue et la composition. En 1783, il fut nommé organiste à Neustadt, et, six ans après, il succéda à son père dans la place d'organiste de la cour à Dresde. Il a écrit des sonates pour le clavecin, des cantates et de la musique religieuse; mais il n'a rien fait imprimer.

(1) *Schicksale und Beschaffenheit der weltlichen Gesange vom Frühen Mittelalter*, etc., nº 18 des exemples de musique.

Un autre fils de Chrétien-Sigismond Binder, nommé *Charles-Wilhelm*, naquit à Dresde en 1764, et fut fabricant d'instruments de musique à Weimar. Il s'était fait de la réputation dans la facture des harpes.

BINDER (Jean-Frédéric), baron de Kriegelstein, mort à Vienne le 4 juin 1790, est connu par des écrits philosophiques, qui ont été réunis et publiés à Prague en 1783, 2 vol in-8°. On a aussi de lui un petit ouvrage très-original, inconnu à Forkel et à tous les bibliographes musicaux, lequel a pour titre : *Die wanderungen Genies, oder wunderbare Fata eines Schauspielers, Dichters, und Componisten* (Les génies voyageurs, ou destinées singulières d'un comédien, d'un poëte et d'un compositeur). Vienne, 1782, in-8° de 128 pages.

BINDER (Charles), compositeur, fut d'abord directeur de musique, puis devint chef d'orchestre du théâtre de Josephstadt à Vienne, en 1839. Après avoir rempli ces fonctions pendant huit ans, il renonça à sa place et se rendit à Hambourg, où il ne resta que six mois, ayant été choisi pour diriger l'orchestre du théâtre de Presbourg à la fin de 1847. Il a écrit la musique de plusieurs mélodrames pour le théâtre de Josephstadt, une scène caractéristique intitulée : *Der Wiener Schusterhut*, le petit opéra *Die drei Wittfrauen* (Les trois veuves), un opéra-vaudeville qui avait pour titre *Purzel*, ainsi que l'ouverture et les chœurs du drame intitulé *Elmar*. Les journaux de l'époque ont accordé des éloges au talent déployé par le compositeur dans ces ouvrages. On connaît aussi de Binder des psaumes à grand orchestre, et des chants à voix seule avec piano, publiés à Vienne, chez Haslinger.

BINDER (Joseph-Sébastien), né à Prague en 1792, eut en Allemagne la réputation d'un ténor distingué. Il débuta au théâtre de sa ville natale en 1818, et y chanta avec succès pendant dix années. Engagé au théâtre de Berlin, en 1829, il n'y resta qu'un an; puis il se fit entendre à Weimar, à Mannheim, et entra au théâtre impérial de l'Opéra allemand de Vienne, à la fin de 1830. L'affaiblissement de sa voix l'obligea à quitter la scène en 1842, et à accepter les places de professeur de l'association de chant à Pesth et de l'école du théâtre de cette ville. Il mourut, jeune encore, le 5 juin 1845, suivant les Gazettes de musique de l'Allemagne, ou le 15 du même mois, selon Gassner (*Universal Lexikon der Tonkunst*). La femme et la fille de Binder (Élise) furent attachées au théâtre de Prague comme cantatrices.

BINDERNAGEL (Joseph), musicien al-

lemand et professeur de musique à Paris, vers la fin du dix-huitième siècle, a publié dans cette ville : — 1° *Grande sonate pour le violon avec accompagnement de basse*, op. 2, 1799; — 2° *Trois duos concertants pour deux violons*, op. 4, 1800;— 3° *Trois sonates avec accompagnement de basse*, op. 5. Il ne faut pas confondre ce musicien avec un autre du même nom, qui fut élève de Georges Benda; celui-là fut *cantor* dans un village de la Thuringe, et a composé une année entière de musique d'église sans accompagnement, et un oratorio intitulé : *Die Auferstehung Jesu* (La résurrection de Jésus). Il est mort vers 1803. Il y eut aussi, vers 1800, à Gotha, un facteur de harpes et de guitares du même nom. Tous ces artistes paraissent avoir été de la même famille et être nés à Gotha ou dans les environs.

BING (Jacques), compositeur, aveugle de naissance, naquit à Eschenbach, dans le royaume de Wurtemberg, le 16 juillet 1821. A l'âge de sept ans il entra à l'institut des aveugles à Fribourg en Brisgau, où l'on prit soin de son éducation. Ses rares dispositions pour la musique s'étant bientôt manifestées, on lui fit commencer l'étude de cet art, et quelques années de travail suffirent pour lui faire acquérir de l'habileté sur le piano et sur le violon. A l'âge de douze ans, il avait déjà produit de petites compositions qui annonçaient du génie. Trois ans après il écrivit une ouverture à grand orchestre, et une messe solennelle qui fut exécutée dans l'église de la cour, le 29 août 1836, à l'occasion du jour de naissance du grand duc de Bade. Dans un court espace de temps il produisit deux trios et quatre quatuors pour des instruments à cordes, trois trios pour piano, violon et violoncelle, deux nocturnes et deux caprices pour le piano, neuf *lieder* à voix seule avec piano, et huit chants religieux à quatre voix. Un caractère d'originalité règne dans ces productions, dont on n'a imprimé que quatre lieder avec piano, chez Heckel, à Mannheim, et deux nocturnes pour piano, chez Schott, à Mayence. Cette heureuse organisation s'est éteinte avant le temps; car la mère de Bing ayant cessé de vivre en 1840, il en eut un chagrin si profond, que sa santé s'altéra rapidement; une maladie de poitrine se déclara, et le 17 avril 1841, il expira, n'ayant pas encore atteint l'âge de vingt ans.

BINGHAM (Joseph), né en 1667, à Wakefield, dans le Yorkshire, fit ses études à Oxford, et fut pasteur à Headburn-Worty, près de Winchester. Il mourut en 1723, par suite d'un excès de travail. Dans ses *Origines ecclésiastiques*, publiées en anglais, et dont la seconde édition a paru à Londres en 1726 (2 vol. in-folio), traduites ensuite en latin par J. H. Grichow, avec les notes de J. François Budée; Halle, 1724-38, 11 vol. in-4°, il a traité (livre III, ch. VII) *de Psalmistis seu Cantoribus*. Il y démontre par une foule de passages des Pères de l'Église, que l'orgue n'était point en usage dans les assemblées religieuses des premiers chrétiens, et que le mot *organa* signifie, non des orgues, mais en général les instruments de musique des Hébreux.

BINGLEY (Le Révérend William), ministre anglican, né dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, vivait à Londres vers 1802. Il a publié sous le voile de l'anonyme un livre qui a pour titre : *Musical Biography, or Memoirs of the lives and writings of the most eminent musical composers and writters who have flourished in the different countries of Europa during the last three centuries* (Biographie musicale, ou Mémoires de la vie et des œuvres des compositeurs et écrivains les plus éminents qui ont vécu dans les diverses contrées de l'Europe pendant les trois derniers siècles). Londres, Henri Colburn, 1814, 2 vol. in-8°. L'auteur de ce livre dit dans la préface qu'il l'a commencé pour son propre amusement, et qu'il a employé douze années à sa rédaction. La plus grande partie de cet ouvrage est empruntée aux histoires de la musique de Hawkins et de Burney; cependant il s'y trouve des notices qui ont été faites d'après des mémoires originaux. Bingley n'a point adopté l'ordre alphabétique pour son ouvrage, mais l'ordre chronologique.

BINI (Pasqualino), né à Pesaro, vers 1720, un des meilleurs élèves de Tartini pour le violon, entra dans l'école de ce virtuose à l'âge de quinze ans, sous la protection du cardinal Olivieri. Il y travailla avec tant d'ardeur, qu'au bout de trois ou quatre ans il parvint à se familiariser avec toutes les difficultés que présentent les compositions de Tartini. Lorsque ses études musicales furent terminées, le cardinal Olivieri le fit venir à Rome, où il étonna tous les professeurs par la hardiesse et la pureté de son jeu. On dit que Montanari fut si affecté de la supériorité de Bini, qu'il en mourut de chagrin. Tartini avait beaucoup d'estime pour son élève : Burney rapporte à ce sujet (*A. Gen. hist. of music*, t. 3, p. 562) qu'un anglais, nommé M. Wiseman, ayant voulu prendre des leçons de violon, s'adressa à Tartini, qui lui indiqua Bini, en lui disant : *Io lo mando ad un mio scolaro che suona più di me, e me ne glorio per essere un angelo di costume e religione*. Vers 1757, Bini passa à Stuttgard, comme maître de chapelle du duc de Wurtemberg : on ignore l'époque de sa mort.

BINI (David), né à Pise vers 1812, s'est fait

connaître comme compositeur par l'opéra intitulé *Ildegonda*, représenté sur le théâtre de sa ville natale, au mois de février 1836. L'ouvrage fut accueilli avec enthousiasme par les concitoyens de l'auteur; néanmoins ce premier essai de son talent ne paraît pas avoir été suivi d'autres compositions.

BION, surnommé *Borysthenite*, philosophe et sophiste grec, naquit à Borysthène, sur les bords du fleuve de ce nom. Il alla se fixer à Athènes, s'attacha d'abord à Cratès, et adopta la philosophie cynique, puis reçut des leçons de Théodore l'athée et de Théophraste : il finit par se faire des principes qui n'étaient ceux d'aucun autre philosophe. Il mourut à Chalcis. Possevin le place parmi les écrivains sur la musique (liv. XV de sa Bibliothèque choisie, t. 2, p. 223), et Gesner (*Biblioth.*, p. 121) cite un traité de sa composition intitulé *Musica*, qui existerait dans la Bibliothèque impériale de Vienne, et qui serait relié avec les Harmoniques de Ptolémée. Je doute de l'existence de cet ouvrage.

BIONDINI (Louis), bon chanteur basse, né en Toscane, commença sa carrière sur le théâtre de Lucques, en 1821. En 1823, il était à Florence, où il resta pendant trois ans. Puis il chanta à Milan, dans les années 1826, 27, 28, et 29. Appelé à Lisbonne dans cette dernière année, il y chanta pendant trois ans, et reparut à Milan en 1833. L'année suivante il était à Modène et à Rome. Il resta dans cette dernière ville pendant les années 1834, 35 et 36. La direction du théâtre italien de Madrid l'engagea au commencement de 1837, et le conserva jusqu'au printemps de 1840. Alors Biondini se rendit à Vérone et de là à Naples, où il chanta pendant toute l'année 1841. Peu de temps après, il s'est retiré de la scène.

BIONI (Antoine), compositeur dramatique, né à Venise, en 1698, y étudia le contrepoint et l'harmonie sous la direction de Jean Porta. Ses premières productions furent l'opéra de *Climène*, en 1721, et *Udine*, en 1722. Appelé à Ferrare au printemps de 1722, il y fit représenter un opéra intitulé *Cajo Mario*, qui fut applaudi. Dans la même année, il écrivit *Mitridate*. En 1723, il composa *L'Orlando furioso*, qui fut représenté à Bade en 1724, et à Breslau en 1725. Une troupe de chanteurs italiens ayant été formée en 1726 pour cette dernière ville, Bioni l'accompagna en qualité de directeur de musique et de compositeur. Il y déploya tant d'activité que, dans l'espace de neuf années, il écrivit vingt et un opéras, dont quelques-uns, particulièrement celui d'*Endimione* eurent beaucoup de succès. Bioni tenait le premier clavecin aux représentations; le second fut occupé successivement par D. Th. Tren, Georges-Jean Hoffman, et Gebel. En 1730 Bioni prit la direction générale du théâtre italien de Breslau, mais sans cesser de composer. Sa réputation s'était étendue en Allemagne; en 1731 l'électeur de Mayence lui donna le titre de compositeur de sa chapelle. Deux ans après, la troupe de chanteurs italiens fut dissoute, et Bioni quitta Breslau. Il paraît qu'il retourna en Italie; cependant il y a lieu de croire qu'en 1738 il était à Vienne, où fut représenté son opéra de *Girita*. Les ouvrages écrits par lui pour le théâtre de Breslau sont : — 1° *Armida abandonata*, en 1726. — 2° *Armida al campo* (1726). — 3° *Endimione*, pastorale (1727). — 4° *Lucio Vero* (1727). — 5° *Ariodante* (1727). — 6° *Attale ed Arsinoe* (1727). — 7° *Artabano* (1726). — 8° *Filindo, pastorale eroica* (1728). — 9° *Nissa ed Elpino* (1728). — 10° *Merope*. Bioni ne fit que les récitatifs et quelques airs de cet opéra; le reste était un pastiche extrait des œuvres d'Alberti, Caldara, Tren, Finazzi, Lotti, Menaghetti, Porta, Vinci, et Vivaldi. — 11° *La fede tradita e vendicata* (1729). — 12° *Engelberta* (1729). — 13° *Andromacca* (1729). — 14° *Ercole sul Termodonte* (1730). — 15° *Lucio Papirio* (1731). — 16° *Siroe, re di Persia* (1731). — 17° *Silvia* (1731). — 18° *La verità sconosciuta* (1732) — 19° *Alessandro Severo* (1733). — 20° *L'Odio placato* (1733). — 21° *Alessandro nell' Indie* (1733). — 22° Une sérénade composée pour l'électeur de Mayence, exécutée à Breslau en 1732.

BIORDI (Jean), compositeur, né à Rome dans la seconde moitié du dix-septième siècle, fut élu chapelain-chantre de la chapelle pontificale en 1717, et se distingua par ses œuvres de musique sacrée, soit dans le style *alla Palestrina*, soit dans le style accompagné. En 1722 il obtint au concours la place de maître de chapelle à l'église Saint-Jacques des Espagnols, et l'emporta sur Porpora. Voici comment l'anecdote de ce concours est rapportée dans un manuscrit qui se trouve dans la bibliothèque de la maison Corsini *alla Lungara :* La place de maître de chapelle étant devenue vacante, les administrateurs résolurent d'ouvrir un concours public le 8 janvier 1721, et l'avis en fut donné par les journaux du temps. Les conditions étaient d'écrire une fugue à huit voix improvisée sur un sujet pris au hasard dans un livre de chant grégorien. Six concurrents se présentèrent : ce furent Nicolas Porpora, Rolli, Jérôme Chiti, Monza, Califfi et Biordi. Les six pièces du concours furent envoyées successivement à Benoît Marcello, au P. Ferdinand Luzari, maître de chapelle à S.-François de Bologne, à Jacques Antoine Perti, maître de S.-Pétrone, dans la même

ville, et à Charles Baliani, maître de la cathédrale de Milan : d'après l'avis de ces quatres maîtres, la place vacante fut donnée à Biordi. Sa fugue se trouve dans la bibliothèque de la maison Corsini. Les archives de la plupart des églises de Rome contiennent des ouvrages de ce compositeur, et l'on en exécute encore à la chapelle pontificale. On trouve dans la collection de l'abbé Santini, à Rome, les compositions de Biordi dont voici l'indication : — 1° *Motteti e salmi*, à 4 voci. — 2° *Miserere* à deux chœurs. — 3° *Lauda Sion* à deux chœurs. — 4° Litanies à 4 voix. — 5° *Lætatus sum* à 6, composé pour la chapelle papale. — 6° *Christus factus est* à 6, avec un chœur de *ripieno*.

BIOT (Jean-Baptiste), de l'Académie des Sciences, professeur de physique mathématique au collége de France, de la Société Royale de Londres et de beaucoup d'autres sociétés savantes, est né à Paris en 1774, et a fait ses études au collége de Louis le Grand. Au commencement de la révolution, il servit dans l'artillerie, mais il entra ensuite comme élève à l'école polytechnique. Nommé professeur de mathématiques à Beauvais, il occupa cette chaire pendant quelques années et revint à Paris en 1800. En 1816 il a publié à Paris un *Traité de Physique* en 4 vol. in-8°. Le livre 3°, tom. II, p. 1—190, traite de l'acoustique. Depuis lors il a donné un abrégé de ce traité sous le titre de *Précis élémentaire de Physique expérimentale*, Paris, 1820, in-8°, dont la troisième édition a paru en 1823, en 2 vol. in-8°. Il y traite aussi de l'acoustique, liv. 3°, tom. 1, p. 350—468. Ce livre est divisé en 10 chapitres qui sont intitulés : — 1° *De la production et de la propagation du son.* — 2° *De la perception et de la comparaison des sons continus.* — 3° *Vibrations des cordes élastiques.* — 4° *Approximations usitées en musique pour exprimer les intervalles des sons : nécessité d'altérer la justesse de ces intervalles dans les instruments à sons fixes ; règles de ce tempérament.* — 5° *Exposition des divers procédés qu'on peut employer pour mettre les corps solides dans l'état de vibration sonore, et pour constater la nature des mouvements qu'ils exécutent lorsqu'ils se trouvent dans cet état.* — 6° *Vibrations des verges solides, droites ou courbes.* — 7° *Vibrations des corps rigides où flexibles agités dans toutes leurs dimensions.* — 8° *Des instruments à vent.* — 9° *Sur la communication des mouvements vibratoires.* — 10° *Organes de l'ouïe et de la voix.* Ce livre est un bon résumé des connaissances acquises sur ces divers objets ; mais il n'a pas fait faire un seul pas à la science, et bien des choses y reposent, quant à la musique, sur les bases d'une fausse théorie, comme je le ferai voir ailleurs. On doit aussi à M. Biot : — 1° *Théorie mathématique de la propagation du son* : dans le *Bulletin des Sciences*, prairial an X (mai 1802). — 2° *Expériences sur la vitesse du son ;* elles sont consignées dans les *Mémoires de la Société d'Arcueil*, t. 2, p. 403. — 3° *Expériences sur la propagation du son à travers les corps solides, dans l'air, et dans les tuyaux cylindriques très-allongés* (Journal des Mines, t. XXIV, 1808). — 4° *Sur le jeu des anches* (Nouveau bulletin des Sciences, juillet 1816). — 5° *Remarques sur les sons que rend un même tuyau d'orgue rempli successivement par différents gaz.* (Idem, novembre 1816). — 6° *Expériences sur les sons des tuyaux cylindriques qui contiennent deux gaz superposés* (Annales de physique et de chimie, t. VII, 1817).

BIOW (Henri), amateur de musique, né à Christiana, en Norwège, est auteur d'une Esquisse biographique du violoniste Ole-Bull, qu'il a publié sous ce titre : *Ole Bull. Eine biographische Skisse von H. Biow ;* Hambourg, J. C. S. Witt, 1838, in-8° de 28 pages.

BIRCHENSHA (Jean), musicien né en Irlande, résida d'abord à Dublin, dans la maison du comte de Kilnare ; mais après la rébellion de 1641, il se rendit à Londres, où il enseigna à jouer de la viole. Burney le représente comme un charlatan qui était bien loin de posséder la science musicale dont il se vantait (*voy. General history of music*, t. 3, p. 472) Il fit paraître, dans les *Transactions Philosophiques* de 1672 une pompeuse annonce d'un livre qu'il intitulait : *Syntagma Musicæ, treating of music philosophically, mathematically and practically*, et qui, selon lui, était supérieur à tout ce qui existait dans la littérature musicale ; mais cet ouvrage n'a point paru. En 1664, il publia à Londres une traduction anglaise de l'*Elementale Musicum* d'Alsted, sous ce titre *Templum musicum, or the musical synopsis of the learned and famous J. H. Alstedius.* Hawkins lui attribue aussi un petit traité de composition en une feuille d'impression, intitulé : *Rules and directions for composing in parts ;* mais, sans indiquer le lieu ni la date de l'impression. J'ignore si ce petit écrit était le prospectus d'un autre ouvrage de Birchensha, dont le manuscrit original a pour titre *Rules of composition* (Règles de la composition). Ce volume appartenait en 1695 au violoniste Corbett, dont il porte la signature ; puis il passa en la possession du comte de Donégall, dont les armes sont sur le volume. Plus tard, il fut acquis par MM. Calkin et Budd, il-

braires et marchands de musique ancienne à Londres, de qui je l'ai acheté en 1851. La valeur scientifique de ces règles de composition est nulle. Birchensha a placé aussi une préface en tête de l'*Essay to advancement of music*, de Salmon, Londres, 1672.

BIRCHERODA (Jean), professeur de théologie, naquit à Bircherod en Zélande, en 1623, et en prit son nom : il mourut à Copenhague en 1686. Il a donné quelques renseignements sur la musique des anciens dans son ouvrage intitulé : *Exercitatio de ludis gymnicis, præcipue de certaminibus olympicis*. Copenhague, 1655, et 1664 in-4°.

BIRD (William) : *Voyez* BYRD.

BIRKENSTOCK (Jean-Adam), maître de chapelle à Eisenach, naquit à Alsfeld, le 19 février 1687. En 1700, il suivit son père à Cassel, et y étudia la musique pendant cinq ans sous la direction du maître de chapelle Rugieri Fedeli. Ensuite le Landgrave l'envoya à Berlin, où il prit pendant un an des leçons de Volumier; puis il alla à Bayreuth pour y perfectionner son talent sur le violon auprès de Fiorelli, et enfin, en 1708, à Paris, pour y terminer son éducation musicale. De retour à Cassel, en 1709, il fut nommé musicien de la cour; en 1721, on lui donna le titre de premier violon solo, et en 1725, celui de maître des concerts. Quelques années auparavant cette dernière date, il avait fait un voyage à Amsterdam, y était resté sept mois, et y avait publié son premier œuvre de sonates. Pendant la vie du duc de Hesse-Cassel Birkenstock jouit de sa faveur; mais ce prince étant mort en 1730, on n'eut plus pour lui les mêmes égards, ce qui le détermina à entrer au service de la chapelle d'Eisenach. Il mourut dans cette ville le 26 février 1733. On a de ce musicien : 1° douze sonates pour violon seul et basse continue ; Amsterdam, 1722. — 2° Douze idem ; ibid., 1730. — 3° Douze concertos à quatre violons obligés, alto, violoncelle, et basse continue ; ibid., 1730.

BIRNBACH (Charles-Joseph), naquit en 1751, au village de Kœpernick, près de Neisse. Ses parents l'envoyèrent à l'école du village; les progrès de Birnbach dans la musique furent rapides, et à l'âge de dix ans il fut en état d'aller faire des études plus fortes au gymnase de Neisse. Il donnait déjà des leçons de musique; par son zèle et par son économie il amassa une somme assez considérable pour pouvoir faire reconstruire, à l'âge de quinze ans, la petite maison de ses parents, qui avait été détruite par un incendie. Touché de ce trait de piété filiale, le maître de chapelle Dittersdorf se chargea de perfectionner le talent du jeune artiste sur le violon et dans la composition. Après avoir quitté le gymnase, Birnbach se rendit à Breslau, et entra dans la musique du comte de Hoym, où il eut de fréquentes occasions d'augmenter ses connaissances en musique. Quelques années après, il entra à la cour de l'archevêque, où on lui confia un emploi pour toute sa vie. Ce fut vers cette époque qu'il se maria avec Caroline Guillelmine Rœlin, dont il eut quinze enfants. A la mort de l'archevêque, le 5 janvier 1795, la place de Birnbach fut supprimée comme inutile : il intenta un procès au prince de Hohenlohe Bartenstein, héritier de l'archevêque, pour l'exécution du contrat qu'on avait fait avec lui; mais, bien qu'il eût gagné sa cause à une première juridiction, ce procès ne fut jamais jugé définitivement, et Birnbach perdit une somme de 5500 thalers (environ 20,000 francs) qui lui était due légitimement. Pendant plusieurs années, il n'eut d'autre ressource, pour nourrir sa nombreuse famille, que de donner des leçons de musique à Berlin. Son talent distingué sur le violon le fit admettre à la chapelle royale; mais en 1803, il quitta Berlin pour aller avec son fils Henri à Varsovie, où il s'établit, après avoir obtenu une pension de 300 thalars. Bientôt mécontent de sa nouvelle situation, il la quitta encore pour être directeur de musique au théâtre allemand de Breslau. Il ne jouit pas longtemps des avantages de cette place, car il mourut le 29 mai 1805.

Birnbach a écrit beaucoup de musique. On connaît de lui vingt quatuors pour le violon, plusieurs quintettes pour des instruments à cordes, dix concertos pour le violon, quinze solos pour le même instrument, dix symphonies pour l'orchestre, seize concertos pour le piano, vingt-cinq sonates pour le même instrument, avec et sans accompagnement, plusieurs cantates et oratorios, plusieurs messes, et deux opéras, *Saphira* et *La Femme du pêcheur*, composés pour le théâtre de Breslau. De tout cela, on n'a gravé que trois quintettes, cinq concertos pour le piano, quelques sonates, et douze airs avec accompagnement de piano. Le premier ouvrage de Birnbach qui fut imprimé est un concerto pour le piano, avec orchestre : il parut à Breslau en 1783.

BIRNBACH (Henri-Auguste), fils du précédent, est né à Breslau en 1788. Quoiqu'il fût catholique, il commença son éducation à l'école réformée. En 1792, il partit pour Berlin et y commença l'étude du piano et du violoncelle. Dix ans après, il se rendit à Vienne, où il fut placé au théâtre de l'Opéra, comme violoncelliste. Là, il perfectionna son talent sous la direction d'Antoine Kraft. En 1804, il entra dans la chapelle du prince Lubomirsky, à Land-

shut, en Gallicie; mais l'ennui qu'il éprouvait dans cette situation le ramena à Vienne en 1806. Il y fut nommé violoncelliste du théâtre royal, et ce fut vers cette époque qu'il publia neuf marches et six airs variés pour la guitare. En 1812, il voulut faire un voyage en Russie; mais la guerre ayant éclaté pendant qu'il traversait la Hongrie, on lui refusa le passeport qu'il demandait, et il fut obligé d'accepter la place de premier violoncelle du théâtre de Pesth. Il publia a cette époque deux pots-pourris et des variations pour la guitare, six écossaises pour le piano, et deux concertos pour le violoncelle, avec accompagnement d'orchestre. Il se maria à Pesth, retourna à Vienne en 1822, et y resta jusqu'en 1824. Pendant ces deux années, il se livra à l'étude d'un nouvel instrument appelé *Chitarra coll' arco* par son inventeur, Georges Stauffer. En peu de temps il acquit une habileté remarquable sur cet instrument, et composa pour lui un concerto avec orchestre, qu'il fit entendre avec succès. En 1825, il partit pour Berlin, où il était appelé comme membre de la chapelle royale; il y joua de sa nouvelle guitare dans quelques concerts, et se fit applaudir. Depuis ce temps, Birnbach a vécu tranquillement à Berlin. Son fils, âgé de huit ans, y a joué avec beaucoup de succès un concerto de violon composé par Kreutzer, dans un concert qui a été donné le 5 mars 1827.

BIRNBACH (Joseph-Benjamin-Henri), le plus jeune des fils de Charles-Joseph, est né à Breslau en 1793. Il est connu généralement sous le nom de *Henri-Birnbach*. Lorsqu'il eut atteint l'âge de sept ans, son père lui donna les premières leçons de musique, et ses progrès furent si rapides, que deux ans après il put jouer des concertos de Mozart sur le piano. En 1803, il se fit entendre avec son père dans un concert à Berlin; il partit ensuite pour Breslau, et y exécuta plusieurs morceaux avec succès dans des concerts publics, voyagea, et enfin arriva à Varsovie, au mois de janvier 1804. Ayant perdu son père l'année suivante, il résolut de retourner dans sa ville natale, et de s'y livrer à l'enseignement. Il y vécut jusqu'en 1813, époque où il alla rejoindre son frère en Hongrie. A Pesth, il joua pour la première fois un concerto de sa composition qui lui valut sa nomination de directeur de musique de l'Opéra. En 1815, Birnbach retourna avec sa mère à Breslau; il y resta jusqu'en 1821. Dans cet intervalle il écrivit un grand nombre d'ouvrages; entre autres quatre concertos pour le piano, sept concertos pour la clarinette, un concerto de violon, un concerto de cor, un concerto de guitare, une symphonie concertante pour deux pianos, une symphonie pour l'orchestre, plusieurs ouvertures, six marches pour la musique des Janissaires, deux quintettes pour piano et instruments à cordes, trois sonates pour piano avec violon obligé, trois petites sonates pour le piano, plusieurs variations pour différents instruments. En 1821, Birnbach se rendit à Berlin : il s'y maria en 1824. Plusieurs maladies graves dont il fut attaqué dans cette ville ne lui ont pas permis de travailler autant qu'il l'avait fait auparavant; cependant il y a écrit un grand quintette pour piano, plusieurs airs et une cantate pour quatre voix d'hommes, un concerto de piano avec orchestre, un hymne pour l'académie de chant de Zelter, et, enfin, un traité sur la théorie de la musique. Il a été pendant plusieurs années attaché à la rédaction de la Gazette musicale de Berlin. Les ouvrages de Birnbach qui ont été publiés sont : 1° Trois sonates pour le piano; Breslau, Fœrster, et Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 2° Six allemandes à quatre mains; ibid. — 3° Quintette pour piano, violon, alto, violoncelle et contrebasse, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 4° Sonate pour piano avec hautbois ou violon obligé; ibid.— 6° Variations pour le piano; ibid.—7° Troisième sonate avec violon obligé.—8° *Theoretisch praktische Clavier-schule für Anfänger* (Méthode théorique et pratique de piano pour les commençants); Berlin, s. d., in-fol. obl. — 9° *Der Vollkommene componist* (Le parfait compositeur); Berlin, 1832, Cosmar et Krause, 2 vol. in-8°. Cet ouvrage est un traité d'harmonie emprunté à plusieurs auteurs, avec quelques notions de la forme des pièces de musique.

BIRNBAUM (Jean-Abraham), magister à Leipsick, vers le milieu du dix-huitième siècle, a publié des observations sur un passage du *Musicien-critique* de Scheibe, dirigé contre les compositions et le jeu de J. S. Bach : Cet opuscule, de vingt-deux pages, est intitulé : *Unpartheiische Anmerkungen über eine bedenkliche Stelle des kristischen Musicus* (Observations impartiales sur un passage digne d'attention du *Musicien-critique*), 1738, in-8°. Mitzler a inséré cet écrit dans sa Bibliothèque musicale (t. 1, part. 4, p. 62); on le trouve aussi dans l'un des numéros du *Musicien-critique* avec des remarques (p. 833). Ces remarques furent publiées d'abord séparément par Scheibe, à Hambourg, 1738, in-8°. Birnbaum y répondit dans un écrit de six feuilles d'impression, intitulé : *Vertheidigung seiner unpartheiischen Anmerkungen über eine bedenkliche, etc.* (Défense des observations impartiales, etc.); Leipsick, 1739, in-8°.

BIROLDI (Eugène), habile constructeur d'orgues, naquit sur le territoire de Varèse, dans la Lombardie, le 16 novembre 1756. Il s'est également distingué par l'importance de ses instruments, leur qualité de son, et la variété de leurs jeux. La ville de Milan en renferme cinq, savoir : celui de Sainte-Marie, près de Saint-Celse; celui de Sainte-Marie-Secrète; celui de Saint-Laurent-Majeur; celui *del Carmine*, et celui de la basilique de Saint-Ambroise.

BISACCIA (...), un des compositeurs napolitains sortis du collége royal de musique depuis 1850, et qui ont essayé de se faire connaître du monde musical par des opéras qui, malheureusement, disparaissent de la scène presque immédiatement après s'y être produits. On connaît de M. Bisaccia les titres des opéras : *Trent' anni di mistero*, et *Lo Solachianello di Casoria*.

BISCARGUI (Gonzalez-Martinez de). *Voy.* Viscargui.

BISCH (Jean), né en 1757, dans un village près de Cologne, apprit la musique à la maîtrise de la cathédrale de cette ville, se rendit à Paris dans sa jeunesse, s'y fixa, et y donna des leçons de solfége et de violon. Plus tard, il s'établit à La Rochelle, comme professeur de musique. En 1802, il y publia un livre sous ce titre : *Explication des principes élémentaires de la musique*, 1 vol. in-4°. Il y a une deuxième édition de cet ouvrage imprimée à Paris, avec les caractères de Godefroi. On connaît aussi de Bisch deux suites de marches et de pas redoublés à six et dix parties; Paris, Imbault.

BISCHOFF (Melchior), fils d'un cordonnier, né à Possneck, le 20 mai 1547, fut d'abord maître d'école à Rudolstadt, en 1565. Il devint ensuite *cantor* à Altenbourg, puis diacre dans le lieu de sa naissance; pasteur à Gœckenheim en 1574; cinq ans après, il s'établit à Thundorff, puis à Possneck pendant six ans; ensuite il fut prédicateur de la cour à Cobourg; surintendant spécial à Eisfeld, en 1597, et enfin surintendant général à Cobourg, en 1599. Il mourut dans ce lieu, le 19 décembre 1614. Bischoff est compté parmi les bons compositeurs de l'Allemagne pendant le seizième siècle. Bodenchatz a inséré un motet à huit voix de sa composition, dans ses *Florilegii Musici*. C'est un morceau fort bien fait.

BISCHOFF (Jean-Georges), l'aîné, trompette du magistrat d'Anspach, naquit à Nuremberg, en 1733. Il fut considéré comme un des plus habiles violonistes de son temps. Outre le violon et le talent de trompettiste, il était aussi très-fort sur la timbale, dont il jouait souvent quatre à la fois. Il fut élève d'Anderle pour le violon. En 1760, il quitta sa place d'Anspach pour retourner à Nuremberg. On croit qu'il est auteur d'un concerto de violon qu'on trouvait autrefois manuscrit dans les magasins de musique d'Allemagne.

BISCHOFF (Jean-Georges), frère cadet du précédent, né à Nuremberg, en 1735, jouait du violoncelle et de la trompette. On lui attribue six solos pour violoncelle, op. 1, et un air varié pour le même instrument, qui ont paru à Amsterdam, en 1780.

BISCHOFF (Jean-Frédéric), habile timbalier, cinquième frère des précédents, naquit à Nuremberg, en 1748. En 1790, il était à Anspach timbalier de la cour, de la garde, et du régiment du cercle de Franconie. Meusel assure, dans son *Dictionnaire des artistes* qu'il jouait des concertos sur dix-sept timbales accordées.

BISCHOFF (Georges-Frédéric), est né le 21 septembre 1780, à Ellrich, petite ville du comté de Hohenstein. Son père fut son premier maître de musique, puis il reçut des leçons de Welling, maître des concerts à Nordhausen, où il acheva ses humanités en 1800. Après avoir passé deux ans à étudier la théologie à l'université de Leipsick, il fut appelé en 1802 à Frankenhausen en qualité de chantre. Actif, ardent et passionné pour la musique, il conçut le projet d'instituer de grandes fêtes musicale en Allemagne, à l'imitation de celles qu'on donnait en Angleterre. Aucune difficulté ne l'arrêta, et le premier essai de son projet fut réalisé à Frankenhausen en 1804, par la réunion de beaucoup d'amateurs et de professeurs de musique des villes voisines. Mais ce fut surtout en 1810 qu'il atteignit le but qu'il s'était proposé par l'exécution de la *Création du monde*, de Haydn, et de plusieurs autres belles compositions, sous la direction du maître de concerts Fischer, d'Erfurt. Bischoff ne recula pas même devant le sacrifice de sa fortune pour fonder cette institution; celle qu'il avait reçue de sa femme, bien que considérable, fut dissipée à la réalisation de cette noble pensée. Successivement, par les soins de cet artiste zélé, Hanovre, Quedlinbourg, Hildesheim, Helmstadt, Bückebourg et Pyrmont eurent leurs fêtes musicales, et la *Société des bords de l'Elbe* fut constituée. En 1816, Bischoff fut nommé directeur de musique, cantor et instituteur à Hildesheim : depuis lors, il n'a plus quitté cette situation. Comme compositeur et comme pianiste, il mérite des éloges. On connaît de lui : 1° Grande polonaise (en *ré*), pour le piano; Berlin, Schlesinger. — 2° Variations sur des airs allemands; Hanovre et Brunswick. — 3° Trois marches pour le piano; Leipsick, Hoffmeister. — 4° Deux recueils de soixante chants à plusieurs voix, pour l'instruc-

tion des élèves des écoles publiques; Hanovre, Bachmann. — 5° Trois recueils de chants à voix seule, avec accompagnement de piano; Hanovre, Bachmann, et Wolfenbüttel, Hermann. Sur la demande de Bischoff, le consistoire de Hanovre a décidé que tous les élèves qui se destinent à l'étude de la théologie seraient obligés d'apprendre la musique et le chant. Bischoff est mort à Hildesheim, le 7 septembre 1841.

BISCHOFF (Le Docteur L.-Frédéric-Chrétien), fils de J.-C. Bischoff (musicien de la chambre du duc d'Anhalt-Dessau et violoncelliste estimé), est né à Dessau, le 27 novembre 1794. Dès sa jeunesse, il s'adonna avec ardeur à l'étude des langues anciennes. En 1812, il se rendit à l'université de Berlin; mais, dans l'année suivante, le soulèvement de toute l'Allemagne contre la domination française l'enleva à ses études; il entra, comme volontaire, dans le régiment de cavalerie légère de la garde prussienne et fit les campagnes de 1813 et de 1814. Ayant été fait prisonnier à Laon, son extrême jeunesse et l'étendue de ses connaissances le firent bien traiter par l'état-major de l'empereur. Napoléon l'interrogea lui-même sur la position du corps d'armée auquel il appartenait; mais, sans trahir les intérêts de sa patrie, Bischoff se tira habilement de ce pas difficile. Après que la paix eut été conclue, il mit à profit son séjour à Paris pour continuer ses études philologiques, qu'il alla terminer à Berlin. Ayant cultivé la musique avec succès depuis son enfance, il en donna des leçons dans cette ville, et forma parmi ses condisciples de l'université une société de concerts dont il fut le directeur. En 1818, il fut nommé professeur de l'école cantonale d'Aarau, en Suisse; mais il n'y resta que peu de temps, ayant été appelé, dans l'année suivante, au célèbre institut de Fellenberg, à Hofwyl, près de Berne, en qualité d'inspecteur des études. Rappelé à Berlin, en 1821, comme professeur du gymnase (collége) Friedrichswerder, il en remplit les fonctions jusqu'en 1823, et ne quitta cette position que pour aller prendre la direction du collége de Wesel. Après vingt-cinq ans d'exercice de cet emploi supérieur, M. Bischoff demanda sa retraite, fut pensionné, et s'établit à Bonn, en 1849. Ce fut alors qu'il conçut le projet de fonder un Journal de musique destiné à la mission qu'avait remplie avec tant d'honneur la Gazette générale de musique de Leipsick, pendant un demi-siècle, c'est-à-dire au maintien des traditions de l'art classique, pur et grand, en opposition aux tendances novatrices, aussi audacieuses qu'impuissantes, d'une coterie dont le *Neue Zeitschrift für Musik*, fondé en 1834 par Schumann, s'était fait l'organe. Musicien instruit, homme de grand mérite comme littérateur, aimant l'art avec passion, et doué d'une grande vigueur de caractère, M. Bischoff avait les qualités nécessaires pour l'œuvre qu'il voulait entreprendre : il la réalisa en 1850 et fonda la *Rheinische Musikzeitung* (Gazette musicale du Rhin), qui parut pendant trois ans à Cologne chez l'éditeur de musique Schloss. En 1853, la librairie Dumont, ayant attaché M. Bischoff à la rédaction du *Journal de Cologne*, entreprit aussi la continuation de sa Gazette musicale, qui prit dès lors le titre de *Niderrheinische Musikzeitung* (Gazette musicale du Rhin inférieur). Ce journal jouit à juste titre de beaucoup d'estime en Allemagne; l'art y est traité d'une manière sérieuse, avec dignité, et selon les meilleures doctrines. Depuis 1853, M. Bischoff s'est fixé à Cologne.

BISEGHINO (Jean), compositeur, né à Mantoue, au commencement du dix-septième siècle, a fait imprimer des madrigaux à cinq voix, sous ce titre : *Amarissime dolcezze, madrigali a cinque*, lib. 1; Venise.

BISHOP (Jean), musicien anglais, vivait vers le milieu du dix-huitième siècle. Rosingrave lui enseigna la composition. En 1750, il était organiste de la cathédrale de Winchester; il devint ensuite chantre du Collége royal de Cambridge, et occupa cette place jusqu'à sa mort. On a de sa composition : 1° *Harmonia lenis*, airs pour deux flûtes. — 2° *Psalmes*, lib. I et II; Londres (sans date).

BISHOP (Henry Rowley), naquit à Londres en 1782, et fut placé de bonne heure sous la direction de François Bianchi, pour apprendre la composition. Il débuta, en 1806, par la musique d'une partie du ballet qui fut représenté au Théâtre du Roi, sous le titre de *Tamerlan et Bajazet*. Il écrivit ensuite la musique d'un autre ballet intitulé : *Narcisse et les Grâces*. Après un intervalle de deux saisons, il donna à Drury-Lane un grand ballet d'action appelé *Caractacus;* mais son premier ouvrage de quelque importance fut un opéra qui avait pour titre : *Circassian Bride* (La Fiancée circassienne), et qui fut représenté à Drury-Lane, le 22 février 1809. Malheureusement le théâtre fut brûlé la nuit suivante, et la partition du nouvel opéra devint la proie des flammes. Toutefois cet événement ne nuisit point à la fortune de Bishop, car les propriétaires de Covent-Garden, qui connaissaient son mérite, lui firent un engagement de cinq ans pour composer et diriger toute la musique de leur théâtre. Il entra en fonctions dans la saison de 1810 à 1811. Le premier ouvrage qu'il composa, par suite de

cet arrangement, fut un drame intitulé : *Knight of Snowdown* (Le Chevalier de Snowdown), tiré de la Dame du Lac, de Walter-Scott. Les Anglais le considérèrent comme un chef-d'œuvre. Un nouvel engagement de cinq ans succéda au premier, en 1818, entre M. Bishop et la direction de Covent-Garden. Devenu propriétaire des Oratorios l'année suivante, il partagea cette entreprise avec M. Harris ; mais, en 1820, il resta seul chargé de cet établissement. Lors de l'institution de la Société Philharmonique, M. Bishop en fut nommé l'un des directeurs : il faisait aussi partie de l'Académie royale de musique, comme professeur d'harmonie. Pendant plusieurs années, il a été *conducteur* ou chef d'orchestre des concerts de la musique ancienne ; puis il a été nommé directeur de la musique de la reine Victoria. Le titre de *baronet* lui a été conféré par cette princesse en 1842. Nommé professeur de musique de l'université d'Édimbourg dans l'année suivante, il ne conserva pas cette position. En 1839 il avait obtenu le grade de bachelier en musique à l'université d'Oxford ; par le crédit du prince Albert, chancelier de cette université, il y fut nommé professeur de musique, en 1848, et dans le même moment le grade de docteur lui fut conféré. Il est mort à Londres le 30 avril 1855. Les ouvrages dramatiques auxquels Bishop a travaillé sont au nombre de plus de soixante-dix ; et dans ce nombre, plus de la moitié est entièrement de sa composition. Outre cela, il a écrit les chœurs et les ouvertures de trois tragédies : 1° *The Apostate* (L'Apostat). — — 2° *The Retribution*. — 3° *Mirandola*. On a aussi de lui une grande quantité de duos, d'airs et de *glees*. Il a arrangé le premier volume des *Mélodies de diverses nations*, ainsi que les ritournelles et les accompagnements de trois volumes de *Mélodies nationales*. Voici la liste de ses compositions dramatiques : 1° *Tamerlan et Bajazet*, ballet, 1806. — 2° *Narcisse et les Grâces*, juin 1806. — 3° *Caractacus*, ballet d'action, 1806. — 4° *Love in a tub* (L'Amour dans un tonneau), 1806. — 5° *The Mysterious Bride* (La Fiancée mystérieuse), juin 1808 — 6° *The Circassian Bride* (La Fiancée circassienne), 1809. — 7° *The Vintagers* (Les Vendangeurs), 1809. — 8° *The Maniac* (Le Maniaque), 1810. — 9° *Knight of Snowdown* (Le Chevalier de Snowdown), 1811. — 10° *Virgin of the Sun* (La vierge du Soleil), 1812. — 11° *The Œtiopy*, 1812. — 12° *The Renegate* (Le Renégat), 1812. — 13° *Haroun Al Raschid*, 1813. — 14° *The brazen Bust* (La Tête de bronze), 1813. — 15° *Harry le Roi*, 1813. — 16° *The Miller and his men* (Le Meunier et ses garçons), 1813. — 17° *For England ho!* 1813. — 18° *The Farmer wife* (La fermière), 1814. — 19° *The wandering Boys* (Les Garçons errants), 1814. — 20° *Jadok and Kalasrode* (le 1er acte), 1814. — 21° *The Grand Alliance*, 1814. — 22° *Doctor Sangrado* (Le docteur Sangrado), ballet, 1814. — 23° *The Forest Bondy* (La Forêt de Bondy), mélodrame, 1816. — 24° *The Maid of the mill* (La Fille du moulin), opéra, 1814. — 25° *John of Paris* (Jean de Paris), composé en partie avec la musique de Boieldieu, 1814. — 26° *Brother and Sister* (Le Frère et la Sœur) en société avec M. Reeve, 1815. — 27° *The noble Outlaw* (Le noble Proscrit), 1815. — *Telemachus*, 1815. — 29° L'ouverture et quelques morceaux de *Cymon*, 1815. — 30° Quelques morceaux de *Comus*, 1815. — 31° *Midsummer night's Dream* (Le Songe d'une nuit d'été), opéra, 1816. — 32° *Guy Mannering*, mélodrame, 1816. — 33° *Who won's a wife?* (Qui veut une femme ?), mélodrame, 1814. — 34° *Royal nuptials* (Les Noces royales), intermède, 1816. — 35° *The Slave* (L'Esclave), opéra, 1816. — 36° *Heir of Verona* (L'Héritier de Vérone), en société avec Wittaker, 1817. — 37° *Humorous Lieutenant* (Le Lieutenant joyeux), 1817. — 38° *The Libertine* (Le Libertin), arrangé avec la musique de *Don Juan* de Mozart, 1817. — 39° *Duke of Savoye* (Le duc de Savoie), opéra, 1817. — 40° *The Father and his children* (Le Père et ses enfants), mélodrame, 1817. — 41° *Zuma*, en société avec Braham, 1818. — 42° *The illustrious Traveller* (L'illustre Voyageur), mélodrame, 1818. — 43° *December and May* (Décembre et Mai), operette, 1818. — 44° L'ouverture et quelques airs du *Barbier de Séville*, 1818. — 45° *Le Mariage de Figaro*, composé en partie, et arrangé avec la musique de Mozart, 1819. — 46° *Fortunatus*, mélodrame, 1819. — 47° *The heart of Mid-Lothian*, opéra, 1819. — 48° *A Rowland for an oliver* (Un ruban pour un olivier), 1819. — 48° *Swedisch Patriotism* (Le Patriotisme suédois), mélodrame, 1819. — 50° *The Gnome King* (Le Roi des Gnomes), opérette, 1819. — 51° *The Comedy of Errors* (La Comédie des Erreurs), opéra, 1819. — 52° *The Antiquary* (L'Antiquaire), 1820. — 53° *The Battle of Bothwel's bridge* (La bataille du pont de Bothwell), 1820. — 54° *Henri IV*, opéra, 1820. — 55° *The Twelfth Night* (La Douzième nuit), idem, 1820. — 56° *Two Gentlemen of Verona* (Deux Gentilshommes de Vérone), 1851. — 57° *Montrose* 1822. — 58° *The Law of Java* (La Loi de Java) 1822. — 59° *Maid Marian* (La fille Marianne) 1822. — 60° *Clart*, 1823. — 61° *The beacon of liberty* (Le

signal de la liberté), 1823. — 62° *Cortez*, 1823. — 63° *Native Land* (Le Pays natal), 1824. — 64° *Charles II*, 1824. — 65° *As you like it* (Comment l'aimez-vous ?) en décembre de la même année. — 66° *The Fall of Algiers*, 1825, à Drury-Lane. — 67° *Faustus*, 1825. — 68° *William Tell*, 1825. — 69° *Masaniello*, 1825. — 70° *Coronation of Charles X* (Le Couronnement de Charles X), 1825. — 71° *Aladin*, 1826. — 72° *Knights of the Cross* (Les Chevaliers de la Croix), 1826. — 73° *The Englishman in India* (L'Anglais dans l'Inde), 1827. — 74° *Edward the Black Prince* (Edouard ou le Prince Noir), 1828. — 75° *Don Pedro*, 1828. — 76° *Yelva, or the Orphan of Russia* (Yelva, ou l'Orpheline de Russie), 1829. — 77° *Home, sweet Home* (Patrie, douce Patrie), 1829. — 78° *The Night before the Wedding* (La Nuit avant la Noce), 1829. — 79° *Ninetta*, 1830. — 80° *Hofer*, 1830. — 81° *The Romance of a Day* (Le Roman d'un Jour), 1831. — 82° *Under the Oak* (Sous le Chêne), au Waux-hall, 1831. — 83° *William and Adelaide*, ibid., 1831. — 84° *The magic Fan* (L'Eventail magique), ibid., 1832. — 85° *The Sedan Chair* (La Chaise à porteurs), ibid., 1832. — 86° *The Bottle of champagne* (La bouteille de champagne), ibid., 1832. — 87° *Naufred*, à Covent-Garden, 1834. — 88° *The Fortunate Isles* (Les Iles Fortunées), ibid., 1840. M. Bishop a arrangé pour la scène anglaise *Faust*, de Spohr; *Don Juan*, de Mozart; la *Sonnanbula*, de Bellini; *La Gazza Ladra* et *Guillaume Tell*, de Rossini; *Le Philtre*, et *Le Dieu et la Bayadère*, d'Auber; *Robert-le-Diable*, de Meyerbeer. M. Bishop jouit d'une grande renommée en Angleterre; toutefois, on n'aperçoit point dans ses ouvrages de qualités assez remarquables pour la justifier. La plupart de ses ouvrages ne sont guère que des vaudevilles ou des mélodrammes dans lesquels il a introduit beaucoup d'airs anglais, irlandais ou écossais. Le genre où il réussit le mieux est celui des petits airs et des *glees*. Dans les opéras, il a plus souvent arrangé les morceaux de quelque importance, d'après des partitions italiennes, allemandes ou françaises, qu'il ne les a composés.

BISHOP (John), organiste et littérateur musicien, est né le 31 juillet 1817, à Cheltenham, dans le comté de Gloucester. Dès ses premières années, on lui fit apprendre les éléments de la musique et du chant. Dans l'été de 1824, il fut placé dans un pensionnat à Oxford, où il reçut les premières leçons de piano de l'organiste de *St. Peters in the east*, de cette ville, nommé Daniel Feldow. M. Bishop resta sous sa direction pendant deux ans et demi. Son second maître fut M. Arnold Merrick, organiste de l'église paroissiale de Cirencester, et traducteur des œuvres théoriques d'Albrechtsberger en langue anglaise. En dernier lieu, il devint élève de M. Thomas Woodward, organiste de l'église paroissiale de Cheltenham, et reçut de lui pendant cinq ou six ans des leçons de piano, d'orgue et d'harmonie. Lorsque la nouvelle église de Saint-Paul fut ouverte, en 1831, M. Bishop, âgé seulement de quatorze ans, en fut nommé organiste : il occupa cette position jusqu'à la fin de 1838, et ne la quitta que pour aller à Blackburn, dans le comté de Lancastre, en qualité d'organiste de l'église paroissiale; mais le séjour de cette ville ne lui ayant pas été agréable, il retourna dans l'été de 1839, à Cheltenham, où, depuis lors, il a fixé sa résidence, à l'exception de quelques séjours momentanés à Londres. Avant son départ pour Blackburn, il avait complété son instruction musicale sous la direction de Migliorucci, élève de Zingarelli, qui avait passé plusieurs années au service du roi de Portugal. A la même époque, Pedrotti lui avait enseigné la langue italienne, et l'avait aidé dans son étude de la langue française. Plus tard, Bishop apprit également la langue allemande, dans le but de satisfaire son goût pour la littérature musicale. La théorie de l'harmonie et de la composition, l'histoire de la musique et la critique des productions de cet art, lui offraient un attrait irrésistible. Dès ce moment, il s'attacha à réunir une collection nombreuse d'ouvrages anglais et étrangers relatifs à cette littérature, qui est devenue l'objet principal de ses travaux, dans les intervalles de liberté que lui laissaient les fonctions d'organiste de l'église de Saint-James (Saint-Jacques), de la chapelle catholique et de l'église de Saint-John (Saint-Jean), qu'il a remplies jusqu'à la fin de l'année 1852. Parmi ses publications principales, on remarque : 1° *An Elementary and abridged Method of Harmony and accompaniment, from the French of F. J. Fétis;* Londres, Rob. Cooks. — 2° *A School of practical composition, from the original Mss. of Carl Czerny;* ibid. 3 vol. in-fol. — 3° Les traductions anglaises des méthodes de violon de Spohr et de Campagnoli; ibid. — 4° La traduction de la méthode de violoncelle de Duport; ibid. — 5° *Otto's treatise on the structure of the violin*, etc.; ibid. — 6° *Treatise on Harmony, by Reicha*, traduction laissée en manuscrit par feu M. Merrick, terminée et publiée par M. Bishop; ibid., 1853. — 7° La belle édition de la traduction anglaise de la théorie de la composition de Gottfried Weber, par M. Warner, de Boston, avec les additions tirées

de la dernière édition allemande, sous ce titre : *The Theory of musical Composition, treated with a view to a naturatly consecutive arrangements of topies*; Londres, MM. Rob. Cocks and comp. 1851, 2 vol. gr. in-8°. — 8° De nouvelles éditions augmentées et améliorées des catéchismes musicaux de Hamilton (*voy.* ce nom). — 9° Une édition nouvelle du livre de Thomas Tallis intitulé : *The Order of the daily Service of the united Church of England and Ireland*, etc. ; Londres, Robert Cocks and comp.; volume dont l'éditeur a fait une élégante reproduction de l'ouvrage original. — 10° La méthode de violon de Baillot, traduite sur l'édition française. — 11° La traduction du traité de Duport sur le doigter du violoncelle. Outre ces travaux, on a aussi de M. Bishop des éditions revues avec soin de beaucoup d'œuvres de grands maîtres, telles que les oratorios, messes et autres ouvrages de Hændel, Haydn, Mozart, Beethoven, trios de Corelli, ainsi que des ouvrages pour l'orgue de J. S. Bach, Rinck, etc. Depuis 1839, MM. Rob. Cocks et Cie ont confié à M. Bishop la révision de toutes les éditions d'œuvres classiques qu'ils publient. Cet estimable littérateur-musicien a mis beaucoup d'exactitude dans ses traductions, et les a souvent accompagnées de notes intéressantes.

BISONI (Antoine), maître de chapelle à Lugo, s'est fait connaître, en 1788, par une messe à quatre voix, dont l'*Indice de' Spettacoli Teatrali* (1788) a rendu compte.

BISOZZI (Jacques), médecin italien, fixé en Allemagne, est auteur d'un petit ouvrage intitulé : *Die menschliche Stimme und ihr Gebrauch für Sänger und Sängerinnen* (La voix humaine et son usage pour les chanteurs et les cantatrices); Leipsick, W. Engelmann, 1838, petit in-8° de 112 pages avec une planche. Ce petit livre, écrit sous la forme de lettres, est un des meilleurs qu'on possède sur le sujet qui y est traité.

BISSE (Thomas), docteur en théologie, chancelier du collége de Hereford, mort en 1732, a fait imprimer un discours académique, sur la musique, sous ce titre : *On Musick sermon*, Londres, 1729, in-8°.

BISSON (Louis), musicien à Paris, a donné : 1° *Chansons réduites de quatre parties en duo, sans rien changer à la musique des supérieures, excepté quelques pauses*, Paris, Nicolas du Chemin, 1567. — 2° *Trente chansons à deux parties*, par E. Gardane, A. de Villers, et L. Bisson; Paris, Nicolas du Chemin, 1567, in-8°.

BISSONE (Jean-Ambroise), maître de chapelle de la cathédrale de Verceil, en Piémont, vécut dans la première moitié du dix-huitième siècle. Il s'est fait connaître par quelques compositions pour l'église, dont les plus importantes sont celles-ci : — 1° *Missæ breves octo vocibus concinnatæ*, op. 2; Bologne, Silvani, 1722 — 2° *Salmi brevi per tutto l'anno a otto voci piene, con uno a due organi*, op. 3; ibid. 1724. — 3° *Missæ breves octo vocibus, lib.* II, op IV; ibid., 1726.

BISSONI (Antoine), compositeur de l'école bolonaise, vécut au commencement du dix-huitième siècle, et fut attaché à une des églises de Rome. Il a laissé en manuscrit des motets à trois et quatre voix. On trouve dans la collection de l'abbé Santini, à Rome, les motets de ce maître : *Dominus Jesus; Sepulto Domino;* et *O vos omnes*, à 4 voix ; *Adoramus te Christe*, à 4 ; *Libera me Domine*, pour 2 ténors et basse.

BITTHEUSER (F.-R.), moine de l'abbaye de Trienfenstein, près de Würtzbourg, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, a publié : 6 *Sonatæ pro clavichordio*, Würtzbourg, in-fol. max.

BITTI (Martinello), violoniste et compositeur au service du grand-duc de Toscane, vivait à Florence, en 1714, lorsque le maître de chapelle Stœlzel passa dans cette ville. On a de lui un livre de sonates pour hautbois et basse continue, et douze sonates pour deux violons et basse.

BITTONI (Bernard), compositeur italien, naquit à Fabriano, dans l'État de l'Église, en 1755. Son père, Mario Bittoni, Bolonais, était établi en cette ville comme maître de chapelle de Saint-Venanzio. Ce fut par ses soins et par les leçons d'un maître nommé Lombardi, que Bernard Bittoni développa ses heureuses facultés pour la musique. Ses progrès furent si rapides, qu'à l'âge de dix-huit ans il fut désigné comme maître, à Rieti. Après y avoir passé une longue suite d'années dans ses fonctions magistrales, il fut rappelé à Fabriano pour y occuper la même position. Il hésita d'abord entre sa ville natale, où il était désiré, et Rieti, où il laissait de nombreux amis ; mais enfin il se décida pour Fabriano, où il passa le reste de sa vie. Il mourut d'apoplexie à l'âge de près de soixante quatorze ans, le 18 mai 1829. Doué de l'instinct de l'art, Bittoni aurait pu se faire une brillante réputation, s'il fût sorti du cercle étroit de deux petites villes, où toutes les ressources lui manquant, il n'en pouvait trouver qu'en lui-même. Il avait acquis une habileté remarquable sur le violon, et ne connaissait pas de difficulté qu'il ne pût exécuter immédiatement. Ses improvisations dans le goût

tour-à-tour italien, français et allemand, excitaient l'admiration des étrangers qui l'entendaient. Il était également habile organiste et jouait, dit-on, d'un bon style; ce qui est maintenant inconnu dans toute l'Italie. Les églises de Rieti et de Fabriano possèdent de cet artiste : 1° Une antienne et une hymne à 4 voix, pour la neuvaine de Saint-Joseph. — 2° Une litanie à 4 avec les réponses du peuple. — 3° Plusieurs *Tantum ergo* à voix seule et à 4 voix. — 4° *Salve Regina* à 4 voix avec instruments. — 5° Le psaume *Lauda Jerusalem*, composé à Rieti en 1781, à 4 voix et instruments. — 6° Un *Magnificat*, idem, où se trouve une fugue magistrale sur les paroles *In sæcula sæculorum. Amen*. — 7° Un *Credo* à 4 voix et orchestre, composé à Rieti, en 1796. — 8° *Christus factus est*, en *sol* mineur, à 4. — 9° Un *Miserere*, également en *sol* mineur, ouvrage très-distingué. — 10° Messe de *Requiem* à 4 voix avec instruments, terminée le 16 mars 1811. — 11° *Beatus vir* à 4, avec instruments. — 13° Messe solennelle à 8 voix avec orchestre, composée au mois de mars 1820. — 12° Enfin, beaucoup de motets, d'offertoires et de répons pour la semaine sainte, ainsi que des sonates pour l'orgue.

BIUMI (JACQUES-PHILIPPE), compositeur, né à Milan, fut d'abord organiste à l'église de la Passion, et ensuite de Saint-Ambroise. Il occupa cette dernière place jusqu'à sa mort, arrivée en 1652. Ses compositions consistaient en un livre de *Magnificat* à quatre, cinq, six, sept et huit voix; un livre de *Fantaisies* à quatre parties; un livre de *Motets* à deux, trois et quatre voix; *Canzoni da suonar alla francese a quattro e otto voci*; Milan, 1647. Biumi était encore très-jeune, lorsque Bonometti (*voy.* ce nom) inséra des motets de sa composition dans la collection intitulée : *Parnassus musicus Ferdinandæus*; Venise, 1615.

BIZARRO (....), compositeur, vivait à Rome au commencement du dix-septième siècle; il fut membre de l'Académie des *Capricciosi*. On connaît de lui : — 1° *Trastulli estivi a due, tre e quattro voci concertati*, op. 1; *in Venezia, ap. Aless. Vincenti*, 1620. — 2° *Il secondo libro de Trastulli estivi concertati* à 2, 3, e 4 *voci*; ibid. 1621, in 4°. — 3° *Madrigali a due, tre e quattro voci*, Venise, Aless. Vincenti, 1621. — 4° *Motetti a cinque*, lib. 1, op. 3; Venise, Vincenti, 1623, in-4°.

BLACKWELL (ISAAC), musicien anglais, vécut dans la seconde moitié du dix-septième siècle. On conserve quelques pièces de musique sacrée de sa composition à la chapelle royale et à l'abbaye de Westminster; plusieurs morceaux de lui se trouvent aussi dans la collection intitulée : *Choice Ayres, Songs and Dialogues to the theorbo, lute and bass-viol*; Londres, 1675, in-fol.

BLAES (ARNOLD-JOSEPH), virtuose sur la clarinette, professeur de cet instrument au Conservatoire royal de Bruxelles, est né dans cette ville, le 1er décembre 1814. Destiné d'abord au commerce, il n'apprit la musique dans sa jeunesse que comme un délassement de ses autres occupations. Après avoir été commis négociant, il entra comme employé au ministère des finances, et y remplit les fonctions d'expéditionnaire pendant neuf années. Cependant la carrière administrative lui était antipathique, et ses penchants le portaient vers la culture de la musique; mais bien que son père eût été bon amateur de musique, il ne consentit pas à ce qu'il se livrât à la profession de cet art. Blaes avait commencé l'étude de la clarinette, mais n'avait pu y consacrer assez de temps pour que ses progrès fussent rapides. Parvenu à l'âge de treize ans, il écarta tous les obstacles qui s'opposaient à sa vocation et entra au Conservatoire en 1827, sous la direction de Bachmann, clarinettiste solo du grand théâtre, et professeur dans cette école. Les progrès de Blaes furent rapides, et le second prix de son instrument lui fut décerné en 1829; mais la révolution de 1830 ayant fait fermer le Conservatoire, cette école ne fut rouverte qu'au mois d'avril 1832. Cependant les études de Blaes n'avaient point été interrompues; son talent avait grandi, et lorsqu'il se présenta au concours en 1834, il y obtint le premier prix. A cette époque il jouait la petite clarinette solo dans les concerts de la société nommée *la Grande harmonie*; mais il reconnut bientôt que cet instrument exerçait une fâcheuse influence sur sa qualité de son lorsqu'il jouait la grande clarinette, et il cessa d'en jouer. Après s'être fait entendre dans quelques concerts à Bruxelles et dans les autres villes de la Belgique, il partit pour Paris, et y fit la connaissance de Béer, dont les conseils furent très-utiles à son talent. Les succès qu'il obtint alors dans quelques salons, par le charme des sons qu'il tirait de son instrument, furent les précurseurs du succès plus éclatant qui l'attendait dans cette grande ville. De retour à Bruxelles, il y donna un brillant concert à la suite duquel les titres de professeur honoraire au Conservatoire et de clarinettiste solo de la musique du roi lui furent accordés.

En 1839, Blaes retourna à Paris, et cette fois il fut admis à s'y faire entendre dans un concert donné dans la salle du Conservatoire par l'asso-

elation des artistes de cet établissement, connue sous le nom de *Société des Concerts*. Son talent y fit une vive impression, et les journaux de musique, organes de l'opinion publique, s'exprimèrent à cette époque en termes admiratifs sur l'effet qu'il avait produit. Quelques jours après, la Société des Concerts lui en donna un nouveau témoignage, en lui offrant une médaille d'honneur. En 1840, Blaes parcourut la Hollande, pour y donner des concerts, qui furent aussi fructueux pour son talent que pour sa bourse; puis il partit pour la Russie, où l'attendaient de nouveaux et brillants succès. Il y passa près d'une année; mais il fut rappelé à Bruxelles, vers la fin de 1842, après la mort de Bachmann, pour lui succéder dans la place de professeur de clarinette au Conservatoire. Depuis lors, Blaes a fait plusieurs voyages en Hollande, en Allemagne, et en Suisse pour y donner des concerts, et s'est fait partout applaudir comme un artiste de premier ordre.

BLAES (Mme Elisa), cantatrice distinguée, connue d'abord sous le nom de *Mlle Meerti*, qui est celui de sa famille, est née à Anvers, vers 1820. Douée d'une voix sympathique et expressive, elle s'adonna fort jeune à l'art du chant, et débuta avec succès dans les concerts à Anvers, à Bruxelles, et dans d'autres villes de la Belgique. En 1840, Mlle Meerti fit un voyage en Allemagne, où l'attendaient de nouveaux succès. A Leipsick, Mendelsohn, charmé par son talent, la fit chanter dans plusieurs concerts de la Gewandhaus, qu'il dirigeait alors, et elle y produisit une vive sensation. Dans l'année suivante, elle se rendit à Saint-Pétersbourg, où elle chanta pendant toute une saison. Ayant épousé son compatriote M. Blaes, elle a fait avec lui depuis lors plusieurs voyages en Hollande, dans les provinces rhénanes, en Allemagne et en Pologne : partout elle s'est fait applaudir. Fixée à Bruxelles depuis plusieurs années, Mme Blaes-Meerti s'y livre à l'enseignement de son art.

BLAESING (David), professeur de mathématiques à Kœnigsberg, et membre de la Société royale des Sciences de Berlin, naquit à Kœnigsberg, le 29 décembre 1660. Il a publié une dissertation intitulée : *De Sphærarum Cœlestium symphonia*; Kœnigsberg, in-4°; 1705. Le sujet de ce morceau est puisé dans le commentaire de Macrobe sur le *Songe de Scipion*. Blaesing est mort le 9 octobre 1719.

BLAGRAVE (Thomas), musicien de la chapelle de Charles II, roi d'Angleterre, a composé quelques morceaux pour le chant; on les trouve dans les *Select ayres and dialogues*; Londres, 1669, in-folio. Son portrait se conserve dans l'école de musique à Oxford.

BLAHA (Vincent de), docteur en philosophie, médecin et professeur de technologie, d'histoire naturelle et de géographie à Prague, naquit dans cette ville en 1764. Dans sa jeunesse, il passait pour un des musiciens les plus instruits de la Bohême; mais les auteurs de la nouvelle Encyclopédie musicale l'accusent de n'avoir été qu'un charlatan dont l'influence fut plus nuisible qu'utile à l'art. En 1795, il construisit un piano en forme de clavecin, auquel il appliqua : — 1° Une musique turque complète, cachée derrière des rideaux de soie, et composée de cymbales, triangle, sonnettes, grosse caisse, etc. — 2° Un registre de jeu de flûte avec un clavier particulier. — 3° Un tambour avec un fifre. — 4° Une machine qui, mise en mouvement par une pédale, imitait parfaitement le bruit de l'ouragan, de la grêle, du tonnerre. — 5° Une autre machine pour imiter la cornemuse et les castagnettes espagnoles. — 6° Un cylindre creux rempli de dragées dont le mouvement de rotation imitait le bruit d'une forte pluie d'orage. — 7° Enfin, une trompette mise en vibration par un soufflet. Cette curiosité excita pendant quelque temps un intérêt assez vif; mais on finit par l'oublier si bien, qu'on ne sait plus même aujourd'hui si le piano de Blaha existe encore.

BLAHACK ou **BLAHAK** (Joseph), compositeur et maître de chapelle de l'église Saint-Pierre, à Vienne, né en 1780, à Raggendorf, en Hongrie, est mort à Vienne, le 15 décembre 1846. Ses compositions pour l'Église sont : 1° Offertoire (*Domine in auxilium*), pour soprano solo, avec 2 violons, alto, violoncelle et C. B., op. 1; Vienne, Diabelli. — 2° Quatre *Tantum ergo*, pour 4 voix et orgue, op. 2; ibid. — 3° Offertoire (*Confitebor tibi, Domine*), pour ténor, 2 violons, alto, violoncelle, C. B. et orgue, op. ibid. — 4° Offertoire (*Salve maria*), pour soprano, idem, op. 4; ibid. — 5° Offertoire (*Salve Jesu pie*), pour soprano et violon *solo*, avec 2 violons, alto, violoncelle, C. B. et orgue, op. 5; ibid — 6° Offertoire (*Justus et Palma florebit*), pour basse et orchestre, op. 6; ibid. — 7° Offertoire (*Beatus vir*), pour ténor avec quatuor d'instruments à cordes, op. 7; ibid. — 8° *Pater noster*, pour 4 voix et orchestre, op. 8; ibid. — 9° Offertoire (*Clamavi ad te*), pour soprano et clarinette *solo* avec quatuor d'instruments à cordes, op. 9; ibid. — 10° Offertoire (*Domine exaudi me*), pour basse *solo*, avec quatuor d'instruments à cordes, op. 10; Vienne, Haslinger.

BLAHETKA (Léopoldine), pianiste d'un talent remarquable, fille de Joseph Blahetka, professeur de mathématiques, est née à Guntramsdorf, près de Vienne, le 15 novembre 1809.

Les premières leçons de musique lui furent données par Mme Traeg ; puis elle fut confiée aux soins de Mme de Cibbini, née Kozeluch, pour le piano. La sage direction de cette dame développa rapidement les rares dispositions de son élève. Joseph Czerny acheva l'édifice de son talent. Mlle Blahetka n'était âgée que de huit ans quand elle joua pour la première fois en public ; son habileté précoce excita l'étonnement de tous ceux qui l'entendirent ; et, ce qui est plus rare, cette fleur hâtive se transforma plus tard en un beau fruit artistique. Au talent de pianiste que possédait la jeune virtuose, Payer ajouta par ses leçons celui de jouer du physharmonica avec beaucoup de goût, de délicatesse et d'expression ; et Simon Sechter compléta cette brillante éducation musicale par un cours d'harmonie et de composition. Dans son enfance, Mlle Blahetka faisait de petits voyages aux environs de Vienne, pour s'y faire entendre ; plus tard elle a voyagé dans toute l'Allemagne, en Hollande, en France, en Angleterre, et partout elle a été considérée comme un des beaux talents de l'époque actuelle. Kalkbrenner et Moschelès se sont plu à lui donner des conseils pour conduire à la perfection ce talent déjà si remarquable. En 1840, elle s'est fixée à Boulogne, et s'y est livrée à l'enseignement jusqu'à ce jour. Mlle Blahetka a beaucoup écrit pour le piano : ses œuvres publiées sont au nombre d'environ 70. Parmi ses compositions on remarque : 1° Variations concertantes pour piano et violon. — 2° Variations brillantes pour piano et orchestre, op. 4 et 14. — 3° Variations et rondeaux, avec quatuor, sur des thèmes d'opéras. — 4° Un trio pour piano, violon et violoncelle, op. 5. — 5° Sonates avec violon obligé, op. 15. — 6° Beaucoup de variations pour piano seul, sur des thèmes connus. — 7° Six chansons allemandes, avec piano. — 8° Une pièce de concert, avec accompagnement de quatuor ; un duo pour piano à quatre mains. — 9° Des polonaises pour piano et violon et pour piano seul, etc. Tous ces ouvrages ont été gravés à Vienne, Leipsick, Bonn et Hambourg. En 1830, Mlle Blahetka a fait jouer au théâtre de la Porte de Carinthie, à Vienne, un opéra de sa composition intitulé *Les Brigands et le Chanteur*, dont quelques morceaux ont été applaudis.

BLAIN (...), né à Lyon, dans la première moitié du dix-huitième siècle, a soumis à l'examen de l'Académie de cette ville une *Méthode typographique du Bureau musical*, dont le manuscrit est à la bibliothèque de la ville de Lyon, sous le n° 965, in-folio. Cette méthode, imitée du *Bureau typographique* de Dumas (Antoine-Joseph), pour l'enseignement de la musique, est un véritable plagiat ; car le livre de celui-ci, publié en 1753, est antérieur de plusieurs années à la rédaction de l'ouvrage de Blain. (*Voy* Dumas.)

BLAINVILLE (Charles-Henri), violoncelliste et maître de musique à Paris, naquit dans un village près de Tours, en 1711, et mourut à Paris en 1769. Les circonstances de sa vie sont ignorées : on sait seulement qu'il fut protégé par la marquise de Villeroy, à qui il enseignait la musique. Les compositions publiées par cet auteur sont : 1° *Bouquet à la marquise de Villeroy*. — 2° *Les Plaintes inutiles*, cantatille. — 3° *Symphonies à grand orchestre*, op. 1 et 2. — 4° *Les grandes sonates de Tartini arrangées en concerti grossi*, à sept parties. Ses ouvrages théoriques sont : 1° *L'Harmonie théorico-pratique* ; Paris, 1751, in-4°, oblong. — 2° *L'esprit de l'art musical* ; Genève, 1754, in-8°. Une traduction allemande de ce petit ouvrage a été insérée dans les notices (*Nachrichten*), de Hiller, p. 308-473, sous ce titre : *Das Wesentliche der musikalischen Kunst, oder Betrachtungen über die Musick*. — 3° *Histoire générale, critique et philologique de la musique* ; Paris, 1767, in 4°. Quelques biographes, notamment M. Quérard (La France littéraire, t. 1, p. 346), indiquent sous la date de 1761 cet ouvrage, et donnent le titre d'un autre livre de Blainville de cet manière : *Histoire générale et particulière de la Musique ancienne et moderne* ; Paris, 1767, in-4°. C'est une double erreur ; car il n'y a pas d'exemplaires du premier de ces ouvrages avec la date de 1761, et le second n'existe pas. Tous ces écrits sont au-dessous du médiocre. En 1751, Blainville annonça dans une brochure intitulée : *Essai sur un troisième mode*, la découverte d'un mode nouveau, qu'il appelait *mode mixte* ou *mode hellénique*, parce qu'il tenait le milieu entre le majeur et le mineur. Ce prétendu mode mixte n'était que le plagal du troisième ton du plain-chant, ou, si l'on veut, le mode mineur de *la*, dont il avait banni la note sensible, et qu'il faisait procéder de la dominante à la tonique. Il fit l'essai de son mode dans une symphonie qui fut exécutée au concert spirituel, le 30 mai 1751. J. J. Rousseau écrivit à l'abbé Raynal, alors rédacteur du *Mercure*, en sortant du concert, une lettre qui parut dans ce journal au mois de juin suivant, et dans laquelle il exaltait la découverte de Blainville. Serre, de Genève, écrivit aussi à l'abbé Raynal une lettre où il prouvait que le nouveau mode est illusoire. Cette lettre parut dans le *Mercure* de septembre de la même

aneée. Blainville y répondit par des *Observations*, insérées au *Mercure* de novembre 1751. Serre démontra la futilité de ces ebservatioes dans une autre lettre à laquelle Blainville répoedit encore par une *Dissertatien sur les draits de l'harmonie et de la mélodie*. Cette dispute, où tout l'avantage fut du côté de Serre, se termina par les *Essais sur les principes de l'harmenie* que ce dernier publia en 1753. (*Vayez* SERRE.) Blainville a composé la musique de *David et Jonathan* et de *Midas*, ballets noe représentés à l'Opéra.

BLAISE (...), basson de la Comédie italienne, entra à l'erchestre de ce théâtre en 1737, et fut chargé l'année suivante de la composition des divertissements qu'on y mêlait aux comédies. En 1738, il écrivit les ballets d'*Orphée* et des *Filets de Vulcain*. Ces pièces furent suivies du *Pédant*, des *Amours de Cupidon*, de *Psyché*, et de quelques autres ballets. Dans les intervalles de ces euvrages, Blaise écrivait des marches, pas de danse, symphonies et entr'actes pour des comédies. En 1759, il composa la musique d'*Isabelle et Gertrude*, opéra de Favart, qui ebtint un brillant succès, peis *Annette et Lubin*, ouvrage du même auteur qui ne fut pas moins bien accueilli. On connait aussi de lui *Le Trompeur trompé*, opéra en un acte. En 1754, Blaise a publié trois recueils d'airs qu'il avait écrits pour la Comédie italieene. Grimm s'exprime avee beaucoup de mépris sur la musique de cet auteûr dans sa eorrespondance littéraire; cependant on trouve des éloges de ses divertissemeets dans le *Mercure de France*, du mois de décembre 1758 (p. 2887), et Caffiaux parle de cet artiste comme d'un homme de mérite, dans son histoire maeuscrite de la musique. Blaise est mert à Paris ee 1772.

BLAKE (BENJAMIN), né en 1751 à Kingsland, commença l'étude du violon en 1760. En 1768, il se rendit à Londres eù il reçut des leçons d'Antoine Thanmell, violeniste bohême d'un grand talent. Il s'adonna aussi plus tard à l'étude du piano, et reçut des conseils de Clementi. Entré à l'orchestre du Théâtre-Italien, il en fit partie pendant dix-huit ans. En 1789, il qnitta cette place pour eetrer, en qualité de professeur, dans nee école publique à Kensington; mais en 1810, une maladie l'ebligea à se retirer. Il a publié : 1° Trois œuvres de six dues pour violen et alto. — 2° Six sonates aisées pour le piane, avec accompagnement de violoe. — 3° Neuf divertissements poer piane, avec accompagnement de violen. — 4° Collection de musique sacrée avec accompagnement d'orgue. — 5° Due pour violee et alto. — 6° Trois solos pour l'alto avec accompagnement de basse.

BLAMONT (FRANÇOIS COLIN DE), surintendant de la musique du roi, naquit à Versailles, le 22 novembre 1690. Son père, qui était musicien du roi, lui donna les premières leçons. A l'âge de dix-sept ans, Blamont fut admis dans la musique de la duchesse du Maine, qui lui continua toujours sa protection. Son début dans la composition fut la cantate de *Circé* dont Lalande fut si satisfait, qu'il se chargea sur-le-champ de donner à l'auteur des leçons d'harmonie et de contre-point. Fagon, intendant des finances, lui feurnit en 1719 les moyens de traiter avec Lulli fils de la charge de surintendant de la musique du roi. Quatre ans après il donna à l'Opéra *Les Fêtes grecques et romaines*, qui établirent sa réputation, et qui lui valurent le cordon de Saint-Michel. Blamont passa jusqu'à l'âge de soixante-dix ans une vie tranquille et honorée, et mourut d'une hydropisie de poitrine, le 14 février 1760. Ses principaux ouvrages sont : 1° *Les Fêtes grecques et romaines*, 1723. — 2° *Les fêtes de Thétis*, ballet en trois actes. — 3° *Diane et Endymion*, 1731. — 4° *Les Caractères de l'Amour*, 1738. — 5° *Jupiter vainqueur des Titans*, pour le mariage du Dauphin, en 1745. — 6° *Les Amours du printemps*. — 7° *Le Retour des dieux sur la terre*, 1725. — 8° Cantates françaises, premier, deuxième et troisième livres. — 9° Cinq recueils d'*airs sérieux et à boire*, à une et deux voix. — 10° Deux livres de metets, gravés à Paris. Blamoet avait écrit aussi la musique de plusieurs ballets pour le service de la cour : ils n'ont point été jeués à l'Opéra. En voici la liste : 1° *Fêtes ou divertissements*, 1721. — 2° *Les Présents des dieux*, 1727. — 3° *Les Fêtes du Labyrinthe*, 1728. — 4° *La Nymphe de la Seine*, 1739. — 5 *Le Jardin des Hespérides*, 1739. — 6° *Zéphire et Flore*, novembre 1739. — 7° *L'Heureux Retaur de la reine*, 1744. — 8° *Les Regrets des beaux-arts*. — 9° *Il Paster fido*. L'harmenie de Blameet est assez correcte pour le temps eù il écrivait, mais son chant est faible et dépourvu de verve. Outre ses compositions, en conealt aussi de lui un petit écrit intitulé : *Essai sur les goûts anciens et modernes de la musique française;* Paris, 1754, in-8°. Blamont, devenu vieux, plaidait dans cet écrit la cause de la musique surannée à laquelle ses ouvrages appartenaient, contre les partisans de la musique italienne, et en particulier contre les attaques de J.-J. Rousseau.

BLANC (DIDIER LE), musicien français du seizième siècle, a donné : *Airs des plus excellents musiciens de notre temps, sur aucunes poesies de Bayf, Belleau, du Bellay, Jamin,*

Desportes, mis à quatre parties. Paris; Adrien Le Roy, 1579.

BLANC (Hubert Le). *Voyez* Leblanc.

BLANC (Adolphe), violoniste et compositeur, né à Manosque (Basses-Alpes), le 24 juin 1828, fut envoyé à Paris à l'âge de treize ans, entra au Conservatoire en 1841 dans une classe de violon, et y obtint au concours un prix de cet instrument. Il y fit ensuite des études de composition sous la direction d'Halévy. Ce jeune artiste se distingue par le genre sérieux de ses compositions, exception fort rare en France dans ce temps de musique futile. Ses ouvrages les plus importants sont : — 1° Trio pour piano, violon et violoncelle. — 2° Trio pour piano, flûte et violoncelle. — 3° Trio pour piano, clarinette et violoncelle. — 4° Trio pour violon, alto et violoncelle. — 5° Trois quatuors pour instruments à cordes. — 6° Quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle dédié à Rossini, et publié avec une lettre de cet homme célèbre, à Paris, chez Richault. — 7° 3 quintettes pour 2 violons, 2 altos et violoncelle. — 8° 3 quintettes pour 2 violons, alto, violoncelle et contrebasse. — 9° Deux sonates pour piano seul. — 10° Trois sonates pour piano et violon. — 11° Quintette de concert pour piano, violon, alto, violoncelle et contrebasse. — 12° Quintette pour flûte, clarinette, cor et basson. On a aussi de M. Blanc une sérénade pour piano et violon; étude pour violon seul; deux romances pour violoncelle; *la Farfalla*, petit scherzo pour l'alto avec accompagnement de piano obligé; des chœurs sans accompagnement; 6 pensées fugitives pour piano; air varié pour le même instrument avec un petit rondo. Quelques-unes de ces compositions ont été exécutées avec succès à Paris dans les séances de quatuors et de quintettes. Toutefois il est à craindre qu'il n'y ait un peu trop de hâte dans le travail de M. Blanc : avoir fait tant de choses, dans un genre difficile, à trente et un ans ! C'est beaucoup. A trente ans, Beethoven avait publié trois trios de piano, et avait condamné à l'oubli les autres productions de sa jeunesse.

BLANCANI (Joseph), en latin *Blancanus*, jésuite, né à Bologne en 1576, fut professeur de mathématiques à Parme, et mourut dans cette ville, le 7 juin 1624. Il a expliqué les problèmes harmoniques d'Aristote dans un livre qui a pour titre : *Aristotelis Loca mathematica ex universis ejus operibus collecta et explicata.* Bologne, 1615, in-4°. Les explications de Blancani ne sont guère moins obscures que les problèmes du philosophe de Stagyre. On a publié après sa mort un ouvrage de sa composition, intitulé : *Echometria, sive tractatus de Echo*; Modène, 1653, in-folio.

BLANCHARD (Esprit-Joseph-Antoine), abbé, l'un des maîtres de la chapelle du roi, dut le jour à un médecin de Pernes, dans le Comtat, et naquit le 29 février 1696. Après avoir été enfant de chœur à la métropole d'Aix, sous la direction de Guillaume Poitevin, il fut nommé maître de musique du chapitre de Saint-Victor, à Marseille, à l'âge de vingt et un ans. De là il passa à Toulon, puis à Besançon et à Amiens. En 1737 il fit chanter devant le roi le motet *Laudate Dominum*, de sa composition, dont on fut si content qu'on lui donna une des quatre charges de maîtres de la chapelle du roi, vacante par la mort de Bernier. Il obtint aussi un prieuré en 1742, avec une pension sur une abbaye, et en 1748, on le fit directeur des pages de la musique. Le roi lui accorda en 1764 le cordon de Saint-Michel, vacant par la mort de Rameau. Blanchard est mort à Versailles, des suites d'une fluxion de poitrine, le 10 avril 1770. La Bibliothèque impériale de Paris possède un recueil manuscrit de motets de cet auteur. Caffiaux rapporte dans son histoire de la musique (Mss. de la même Bibliothèque), l'anecdote suivante : « Un « musicien de la chapelle de Versailles m'a ra- « conté qu'un des plus grands maîtres d'Italie « étant venu rendre visite à l'abbé Blanchard, et « ayant examiné quelques-unes de ses parti- « tions, fut si surpris, que n'ayant point de « termes assez forts pour marquer son admira- « tion, il se prosterna aux pieds du musicien en « posture d'admiration, avouant qu'il n'avait ja- « mais rien vu de si beau. » Je ne sais quel pouvait être ce grand maître d'Italie, mais j'ai examiné la musique de l'abbé Blanchard, et je l'ai trouvée assez plate et mal écrite.

BLANCHARD (Henri-Louis), violoniste, compositeur, littérateur et critique, né à Bordeaux (Gironde), le 7 février 1778, mort à Paris le 18 décembre 1858. Son père lui donna les premières leçons de violon, et Beck dirigea ses premières études d'harmonie. Plus tard il reçut des conseils de Rodolphe Kreutzer pour son talent de violoniste. Arrivé jeune à Paris, il étudia le contre-point et la fugue sous la direction de Walter, qui se disait élève de Haydn, puis de Méhul et de Reicha. Devenu chef d'orchestre du Théâtre des Variétés en 1818, Blanchard conserva cet emploi jusqu'en 1829, et dans cette partie de sa carrière il composa une multitude d'airs de vaudeville pour les pièces nouvelles, où l'on remarquait des mélodies faciles que relevait un certain cachet d'élégance et de distinction. La plupart de ces airs sont deve-

nus populaires. Le talent de Blanchard pour la composition ne se bornait pas à ces légères productions, car ses études l'avaient conduit à écrire avec correction, et à la connaissance des formes scientifiques de la musique. Il a écrit des duos de violon, des quatuors pour alto principal, des *concertini* pour violon, des airs variés pour cet instrument, une fantaisie pour violon et harpe, des quatuors pour quatre violons, dont un est terminé par une fugue à quatre sujets. Malheureusement pour cet artiste, né avec une heureuse organisation, il éprouva longtemps la funeste influence de la vie de coulisses des petits théâtres; influence presque irrésistible et qui conduit à l'insouciance et à la dissipation d'un temps précieux. Blanchard eut un autre malheur, ce fut de disperser l'action de ses facultés sur des objets différents, au lieu de la concentrer uniquement sur la musique. Homme d'esprit et d'instruction, il avait du penchant pour la littérature dramatique, et n'y portait pas moins de facilité que dans ses œuvres musicales. Il avait beaucoup écrit avant de rien publier; mais ayant obtenu la direction du Théâtre Molière, après la révolution de Juillet 1830, il profita de cette circonstance pour vider son portefeuille. *Don Pedre*, et *L'Homme libre*, drames en 5 actes, furent représentés au théâtre dont leur auteur avait la direction et obtinrent environ cinquante représentations chacun. Un autre drame intitulé *Les Milanais, ou les Carbonari*, était en repétition lorsqu'il fut dénoncé comme un ouvrage dangereux au ministre qui avait la police des théâtres dans ses attributions : le résultat de cette dénonciation fut la clôture forcée du théâtre dirigé par Blanchard. Dans le même temps (1831), celui-ci faisait représenter au Théâtre Français un autre drame dont le sujet était *Camille Desmoulins, ou les partis en 1794*. L'ouvrage était parvenu à sa quarantième représentation, quand l'autorité retira l'autorisation de le jouer. D'autres grandes pièces dramatiques composées par Blanchard n'ont pu être représentées à cause de leurs allusions politiques. Il se consolait de ces contrariétés en écrivant la musique de quelques opéras. Un de ces ouvrages intitulé *Diane de Vernon*, en un acte, fut représenté au théâtre des Nouveautés, le 4 avril 1831. L'*Arioste*, en 2 actes, et un autre opéra comique du même artiste, tiré de la comédie des *Précieuses ridicules*, de Molière, n'ont point été joués jusqu'à ce jour et ne le seront vraisemblablement jamais; mais un trio comique de ce dernier ouvrage a été chanté au Conservatoire par l'auteur, Mme Damoreau et Mlle Mancel, avec un brillant succès. C'est dans la critique musicale que Blanchard laissera les preuves les plus solides de son mérite, parce que c'est là qu'il a porté le plus de persévérance et d'activité. Ses premiers essais dans cette partie de l'art parurent dans *la Pandore*, en 1838; puis il fut collaborateur de l'*Europe littéraire et musicale de Paris* en 1833, du journal des théâtres *Le Foyer*, qu'il fit presque seul, du *Monde dramatique*, en 1835, et enfin de *La Revue et la Gazette de Paris*, à laquelle il travailla depuis son origine, et qui renferme une immense quantité d'articles de tout genre dus à sa plume féconde et spirituelle. La critique de Blanchard est celle d'un musicien instruit : elle se fait remarquer d'ailleurs par sa politesse et sa bienveillance, bien que parfois malicieuse et railleuse jusqu'à l'épigramme. On lui doit quelques bonnes biographies imprimées dans les recueils précédemment nommés, particulièrement sur Fr. Beck, Berton, Chérubini, Garat et d'autres. Ces notices ont été tirées à part. Vers la fin de sa vie, son talent de critique s'était beaucoup affaibli.

BLANCHET (L'abbé Joseph), né à Tournon, le 10 septembre 1724, est mort à Paris en 1778. Il n'était pas musicien; mais ayant fait des recherches sur l'organe de la voix et sur son mécanisme, il publia un livre intitulé : *L'Art ou les Principes philosophiques du chant*; Paris, 1756, in-12, 2e édition, 1762, in-12. Il y prétend que Bérard (*Voyez* ce nom) lui a volé une partie de son manuscrit pour en composer son *Art du chant*. On aperçoit, en effet, quelque analogie dans la méthode de ces deux écrivains, et beaucoup dans le style; mais Bérard se montre plus véritablement musicien que son antagoniste. Au reste les deux ouvrages sont également oubliés maintenant.

BLANCHET (François-Étienne), habile facteur de clavecins, vivait à Paris vers 1650. Il était surtout renommé pour l'égalité de ses claviers. Sa fille épousa Armand-Louis Couperin, organiste de la chapelle du roi et de Notre-Dame. — Blanchet (Armand-François-Nicolas), petit-fils du précédent, et élève de Pascal Taskin (*Voyez* ce nom), naquit à Paris en 1763, et mourut dans cette ville le 18 avril 1818. Il fut aussi facteur et accordeur de clavecins et de pianos, et attaché en cette qualité à la musique du roi et au Conservatoire de musique, pendant trente-cinq ans. Il a publié une petite brochure sous ce titre : *Méthode abrégée pour accorder le clavecin et le piano*; Paris, an IX (1801), in-8°. Son fils (Nicolas) lui a succédé dans ses divers emplois. Il s'était associé à Roller pour la fabrication des pianos obliques. Plus tard, ayant réalisé sa fortune, il s'est fixé en Italie.

BLANCHIN (François), musicien français du seizième siecle, né à Lyon, a publié: *Tabulature de Luth en diverses formes de fantaisies, chansons, basses-danses, pavanes, et gaillardes.* Lyon, Jacques Moderne (sans date).

BLANCKENMÜLLER (Georges), compositeur allemand qui florissait dans la première moitié du seizième siècle, paraît avoir vécu à Augsbourg. On trouve des pièces de sa composition dans les recueils intitulés: 1° *Selectissimæ nec non familiarissimæ Cantiones ultra centum, vario idiomate vocum, tam multiplicium quam etiam paucarum. Fugæ quoque ut vocantur, a sex usque ad duas voces: Singulæ tum artificiose, tum etiam mire jucunditatis. Augustæ Vindelicorum, Melchior Kriesstein excudebat,* 1540, petit in-8° obl. — 2° *Concentus novi, trium vocum, Ecclesiarum usui* in *Prussia præcipue accomodati, Joanne Kugelmanno, Tubicinæ Symphoniarum authore,* ibid. 1540. Outre les pièces de Kugelmann, on en trouve dans ce recueil sous les noms de Jean Henzel, Thomas Stöltzer, Jörg (sic) Blanckenmüller, et Valentin Schnellinger. — 3° *Concentus octo, sex, quinque et quatuor vocum, omnium jucundissimi, nuspiam antea sic editi. Augustæ Vindelicorum, Philippus Uhlardus excudebat,* 1545, petit in-4° obl. Gerber, qui a fait deux articles de *Blankenmüller* et de *Blanckmüller* (J...L...), cite un recueil de chansons mondaines, imprimé vers 1548, dont il existe un exemplaire dans la bibliothèque de Zwickau, et qui a pour titre: *Sammlung weltlicher Lieder für 4 Stimmen,* in-4°; mais il ne fait pas connaître le lieu de l'impression. On trouve dans cet ouvrage des pièces de *Blanckmüller,* nom mal orthographié par l'imprimeur.

BLANCUS (Jacques). *Voy.* BIANCHI (Jacques).

BLANCUS (Christophe). *Voy.* BIANCHI (Christophe).

BLANDRATI (Jean-Pierre), compositeur de l'École romaine, vers la fin du seizième siècle, fut maître de chapelle de la cathédrale de Giovenazzo, dans le royaume de Naples, et membre de l'Académie des *Zelanti.* Il s'est fait connaître par un ouvrage qui a pour titre: *Sacræ cantiones* 2, 3 *et* 4 *vocum,* op. III. Roma, Robletti, 1625, et Venise, Bart. Magni, 1627, in-4°.

BLANGINI (Joseph-Marie-Félix), né à Turin, le 18 novembre 1781, a fait ses études musicales comme enfant de chœur à la cathédrale de Turin, sous la direction de l'abbé Ottani, maître de chapelle de cette église. Doué de dispositions précoces, Blangini fit de rapides progrès dans la connaissance de la musique et de l'harmonie. A l'âge de douze ans il fit exécuter dans l'église de la Trinité un motet et un *Kyrie* de sa composition. Il avait atteint sa seizième année, lorsque le Piémont fut envahi par les armées françaises en 1797. La cour de Turin se réfugia en Sardaigne, et la famille de Blangini, demeurée sans appui, prit la résolution d'aller chercher des ressources en France. Arrivée à Nice, elle s'embarqua et se rendit à Marseille. Là, Blangini donna des concerts dont le succès le détermina à parcourir le midi de la France, Lyon, le Dauphiné et la Suisse. Arrivé à Paris en 1799, il s'y fit connaître par la publication d'un grand nombre de romances et de nocturnes qui eurent beaucoup de succès, et s'adonna à l'enseignement du chant et à la composition dramatique. Son premier essai au théâtre fut *la Fausse Duègne,* que Della-Maria avait laissé imparfait, et qu'il acheva. Cet ouvrage fut représenté en 1802 au théâtre Feydeau. Son second opéra fut joué au même théâtre en 1803, sous le titre de *Chimère et Réalité.* Les rôles principaux de ce petit ouvrage étaient joués par Elleviou, Mme Saint-Aubin et Mme Gavaudan, avec une perfection qui en fit la fortune. Peu de temps après, il donna seul *Zélie et Terville,* qui eut peu de succès, et plusieurs autres ouvrages, tant à l'Opéra-Comique, qu'à l'Académie royale de musique. La vogue qu'avaient obtenue quelques-unes des romances de Blangini lui fit bientôt une brillante réputation dans la haute société de cette époque. Toutes les femmes à la mode voulaient l'avoir pour maître de chant; car alors l'art du chant consistait, pour le monde parisien, à bien dire des romances. Blangini avait organisé des matinées musicales dans sa maison de la rue Basse-du-Rempart, où se réunissait l'élite de la société. Il y faisait entendre de bonne musique italienne chantée d'une manière agréable, et ses romances nouvelles, dont il faisait ainsi la réputation. Appelé à Munich en 1805, il y fit représenter un opéra intitulé *Encore un tour de Calife,* qui lui valut le titre de maître de chapelle du roi de Bavière. L'année suivante, la princesse Borghèse, sœur de Napoléon, le nomma directeur de sa musique et de ses concerts; en 1809, le roi de Westphalie lui conféra le titre de maître de sa chapelle et de directeur de sa musique. Rentré en France en 1814, Blangini y a successivement obtenu les titres de surintendant honoraire de la musique du roi, de compositeur de la musique particulière de S. M., et de professeur de chant à l'École royale de musique et de déclamation; mais il fut privé de ce dernier emploi par un arrêté du vicomte de La Rochefoucault, qui avait alors la direction des beaux-arts au minis-

tère de la maison du roi. La liste des ouvrages de Blangini se compose de cent soixante-quatorze romances en trente-quatre recueils; de cent soixante-dix nocturnes à deux voix; de dix-sept recueils de *Canzonetti*, pour une et deux voix; de six motets; de quatre messes à quatre voix et orchestre, et des opéras suivants: *La Fausse Duègne* (avec Della-Maria), en trois actes, en 1802; *Zélie et Terville*, en 1803; *Chimère et Réalité*, en un acte, 1803; *Encore un tour de Calife*, en un acte, à Munich, 1805; *Nephtali, ou les Ammonites*, en 3 actes, à l'Opéra de Paris, 1806; *Inès de Castro*, en 3 actes (non représenté); *les Fêtes lacédémoniennes*, en 3 actes (non représenté); *le Sacrifice d'Abraham*, en 3 actes, à Cassel, 1811; *les Femmes vengées*, en un acte, au théâtre Feydeau, 1811; *l'Amour philosophe*, en 2 actes, à Cassel, 1811; *le Naufrage comique*, en 2 actes, ibid., 1812; *la Fée Urgèle*, en 3 actes, ibid., 1812; *la Princesse de Cachemire*, en 3 actes, ibid., 1812; *Trajano in Dacia*, en 2 actes, à Munich, 1814; *la Sourde-Muette*, en 3 actes, au théâtre Feydeau, 1815; *la Comtesse de Lamark*, en 3 actes, au même théâtre, 1817; *le Jeune Oncle*, en un acte, au même théâtre, 1820; *Marie-Thérèse*, en 4 actes, répété à l'Opéra, en 1820, mais non représenté; *le Duc d'Aquitaine*, en un acte, au théâtre Feydeau, 1823; *le Projet de pièce*, en un acte, au même théâtre, 1825; *la Saint-Henri*, en un acte, joué au théâtre de la cour, 1825; *l'Intendant*, en un acte, idem, 1826; *le Coureur de veuves*, en 3 actes, au théâtre des Nouveautés, 1827; *le Jeu de Cache-Cache*, en 2 actes, au même théâtre, 1827; *le Morceau d'ensemble*, en un acte, idem, 1825; *l'Anneau de la Fiancée*, en 3 actes, ibid., 1827; *le Chanteur de Société*, en 2 actes, au théâtre des Variétés, 1830. Une partie de la musique de *la Marquise de Brinvilliers*, en 3 actes, à l'Opéra Comique, 1831; *Un premier pas*, en un acte, idem, 1832; *les Gondoliers*, en 2 actes, ibid., 1833; *le Vieux de la Montagne*, en 4 actes, écrit pour l'Opéra, mais non représenté. Peut-être trop tôt oublié, Blangini méritait qu'on gardât le souvenir de quelques unes de ses compositions. Il y a de la grâce, de l'élégance et de l'expression dans ses nocturnes et dans ses romances. Quelques-unes de ces petites pièces, entre autres: *Il est trop tard*, *les Souvenirs*, *M'aimeras-tu?* *Il faut partir*, ont un charme irrésistible. Il y a aussi du mérite dans quelques morceaux de son opéra de *Nephtali*, dont un air a été chanté avec beaucoup de succès dans les concerts.

La fortune fut longtemps souriante pour Blangini. Sa taille était petite; mais, élégant et gracieux, il plaisait aux femmes qui le protégeaient. Il eut pour élèves de chant la reine de Bavière, la reine de Westphalie, le roi de Hollande (Louis Bonaparte), la reine Hortense, la princesse Pauline Borghèse, pour qui, suivant ses indiscrétions, il fut quelque chose de plus qu'un maître de chapelle; la duchesse de Berry, enfin, un nombre immense de dames de la plus haute noblesse de toute l'Europe. Ces relations lui procurèrent des avantages de tout genre. Le temps du Consulat et de l'Empire fut surtout pour lui une source de prospérité. Sous la Restauration, il trouva encore de la protection par l'appui de Mme la duchesse de Berry; mais après 1830, il n'y eut plus que malheur pour le pauvre Blangini. Il perdit alors toutes ses places à la cour; des faillites de négociants lui enlevèrent des sommes considérables, fruit de ses économies; il voulut réparer ses pertes en travaillant activement pour le théâtre; mais le succès ne couronna pas ses travaux. La plupart de ses opéras tombèrent ou n'eurent qu'une courte existence. Dans ses dernières années, sa tristesse était habituelle. Il mourut à Paris, le 18 décembre 1841, à l'âge de soixante ans. Plusieurs années auparavant, M. Maxime de Villemarest, son ami, et littérateur connu par divers ouvrages, avait rédigé sur ses notes un volume qui a paru sous le titre de: *Souvenirs de F. Blangini, maître de chapelle du roi de Bavière, membre de la Légion d'honneur et de l'Institut historique de France* (1797-1834). Paris, Allardin, 1834, 1 vol. in-8° de 394 pages. Il y a beaucoup de vanité dans ces souvenirs; mais on doit la pardonner à un artiste que tant de succès et de faveurs avaient caressé dans ses beaux jours. D'ailleurs la plupart des personnages dont parle Blangini intéressent ou par leur mérite, ou par les événements auxquels leur nom est attaché.

BLANKENBURG (Quirin Van), licencié en philosophie et en médecine, né en 1654, à Gouda, en Hollande, fut organiste de la nouvelle église réformée à la Haye, et mourut en 1739. Il est auteur des ouvrages suivants: 1° *Elementa musica, of niew licht tot het welverstaan van de Musiec en de Bas-continuo* (Éléments de musique, ou nouvelle lumière sur la musique et la basse continue), La Haye, 1739, in-4° de deux cents pages. — 2° *Clavicimbel en Orgelboek der Psalmen en kerkgezangen, met dezelfde noten die de gemeinte zingt, tot vloegende maatzangen gemakt, in styl en hoogte bepaald, met cieraden voorzien en met kunst verrykt, tweede druk, vermeerdert med een instructie of onderwyzinge tot de Psalmen, regelen compositie van de Bass, alphabet voor de blinden, en volkomen

van drukfoulen gezuivert (Livre d'orgue ou de clavecin pour accompagner le chant des psaumes dans les églises réformées, etc.). La Haye, 1732, gr. in-4°. La troisième édition a paru dans la même ville en 1772, in-4°. On a aussi de cet auteur des pièces de clavecin qui peuvent se jouer en retournant le livre, sous ce titre : *La double harmonie d'une musique qui en fait deux en tournant le papier et prouve comment deux font un et un fait deux, à l'occasion du mariage de S. A. R. Monseigneur le prince d'Orange avec la princesse royale d'Angleterre. Augmentée de plusieurs fugues, allemandes, courantes, sarabandes, bourrées, gavottes, menuets et autres pièces de clavecin*. La Haye, Laurent Berkoske (s. d.) in-4°. Blankenburg fut un musicien instruit dont les ouvrages peuvent être consultés avec fruit. Son portrait, gravé par Creite, se trouve en tête de ses *Elementa musica*.

BLANKENBURG (Chrétien-Frédéric de), naquit à Colbert, en Poméranie, le 24 janvier 1744. Après avoir servi en Prusse pendant vingt et un ans, il demanda sa retraite et l'obtint avec le grade de capitaine. Il se retira à Leipsick, où il se livra à la littérature. En 1786, il publia un *Supplément à la théorie universelle des beaux-arts* de Sulzer, Leipsick, quatre parties in-8°, dont il a donné une nouvelle édition à Leipsick, en 1792-94. On a refondu depuis lors ce supplément dans l'ouvrage de Sulzer. Toutes les notes relatives à la littérature musicale qui sont jointes aux principaux articles de Sulzer sont de Blankenburg. Celui-ci est mort le 4 mai 1796. Toute la partie de la musique est traitée d'une manière fort remarquable dans le supplément de Blankenburg à la Théorie générale des beaux-arts de Sulzer, et l'on peut affirmer que tous les lexicographes de cet art sont restés inférieurs à l'auteur de ce supplément. Blankenburg connaissait également bien et l'histoire de la musique et sa littérature.

BLASI (Luc), célèbre constructeur d'orgues, né à Pérouse, florissait vers la fin du seizième siècle. Il a construit à Rome, vers 1600 un orgue de seize jeux dans la Basilique de Constantin. Plusieurs anciennes orgues ont été aussi réparées par lui.

BLASIS (Virginie), fille de François Blasis, professeur de chant et compositeur, connu par la musique de quelques ballets, naquit à Marseille, en 1804. Élève de son père pour le chant, et possédant une très-belle voix de soprano, elle chantait avec correction, mais sans chaleur et sans génie. Engagée au théâtre Italien de Paris, après la retraite de Mme Pasta, elle y tint l'emploi de *prima donna* pendant quelque temps, et chanta aussi au théâtre du roi à Londres. En 1830, elle retourna en Italie, et chanta sur les théâtres de Turin, de Crémone, de Plaisance, de Trévise, de Florence avec de brillants succès, particulièrement dans la *Beatrice di Tenda*. Une maladie aiguë l'enleva, dans cette dernière ville, pendant la nuit du 11 au 12 mai 1838, à l'âge de trente-quatre ans. Un monument lui a été élevé dans l'église de Santa-Croce : on y voit son tombeau sur lequel le sculpteur Pampaloni l'a représentée agenouillée.

BLASIUS (Mathieu-Frédéric), excellent chef d'orchestre du théâtre de l'Opéra-Comique, naquit le 23 avril 1758 à Lauterbourg, département du Bas-Rhin. Son père, Michel Blasius, lui enseigna les premiers principes de la musique et les éléments de l'harmonie. Venu jeune à Paris, Blasius s'y fit connaître par ses compositions pour les instruments à vent, et notamment par des suites d'harmonie qui eurent un très-grand succès. Admis au nombre des professeurs du Conservatoire lors de la formation de cet établissement, il fut compris dans la réforme de l'an X (1802). Ce fut aussi vers le même temps qu'il quitta le corps de musique de la garde des consuls, dont il avait été le chef pendant plusieurs années. Il se borna dès lors à diriger l'orchestre de l'Opéra-Comique, ce qu'il fit de la manière la plus remarquable pendant vingt-cinq ans. Tous les compositeurs se sont rappelé longtemps avec plaisir le soin qu'il apportait dans l'exécution des ouvrages qui lui étaient confiés; son aplomb, son sang-froid, et la délicatesse de son oreille, qui lui faisait discerner à l'instant la partie où une faute avait été commise. Il a été admis à la pension en 1816 et s'est retiré à Versailles. Blasius était également distingué par son talent d'exécution sur le violon, sur la clarinette, sur la flûte, et sur le basson. Il a composé pour tous ces instruments. Ses principaux ouvrages sont : 1° *Nouvelle Méthode pour clarinette*, Paris, 1796. — 2° Symphonie concertante pour deux cors, Paris, Ozi. — 3° Harmonie à six parties, Paris, Pleyel. — 4° Harmonie tirée des opéras nouveaux, première, deuxième et troisième suites, Paris, Janet. — 5° Journal d'harmonie à l'usage des musiques militaires, dixième et onzième livraisons, Paris, Leduc. — 6° Divers recueils de marches et pas redoublés. — 7° Premier concerto de violon, en *sol*, Paris, Leduc. — 8° Deuxième idem, en *la*, ibid., Pleyel. — 9° Troisième idem, en *ut*, ibid., Érard. — 10° Trois quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 1, Paris, Sieber. — 11° Trois idem, op. 3, ibid., Louis. — 12° Trois idem, op. 12, ibid., Sieber. — 13° Trois idem, op. 19, ibid.,

Ozi. — 14° Trois trios pour deux violons et basse, op. 48, livre 1 et 2. — 15° Dix œuvres de duos pour deux violons, op. 8, 28, 29, 30, 32, 33, 39, 43, 53, liv. 1 et 2. — 16° Quatre œuvres de sonates pour violon et basse. — 17° Trios pour flûte, clarinette et basson, op. 31. — 18° Quatre concertos pour clarinette. — 19° Trios pour le même instrument, liv. 1 et 2. — 20° Sept œuvres de duos, idem, op. 18, 20, 21, 38, 40, et 46. — 21° Concerto pour basson. — 22° Six quatuors, idem. Blasius a fait représenter à l'Opéra-Comique : *Pelletier de Saint-Fargeau, ou le premier martyr de la république française*, en deux actes, 1793, et l'*Amour Ermite*, en un acte, 1793. On lui doit enfin l'arrangement en quatuors pour deux violons, alto et basse, des sonates de Haydn pour le piano. Il a composé la musique d'un ballet, en 1791, mais cet ouvrage n'a pas été représenté. Blasius s'est retiré de l'Opéra Comique au mois de mars 1816, après vingt-cinq ans de service, et a cessé de vivre en 1829. Une erreur introduite dans le Manuel de la Littérature musicale de Whistling a été répétée dans l'Encyclopédie de la musique de Schilling. On y dit que l'artiste dont il est question dans cet article s'appelait *Blasius*, en français *Blaze*. Jamais le nom de *Blaze* n'a été donné en France à *Blasius*. Il est dit aussi dans ce même ouvrage que Blasius se rendit en France avec son frère qui jouait fort bien du basson ; mais le bassoniste, le clarinettiste, le violoniste et le compositeur du nom de *Blasius* ne sont qu'une seule et même personne.

BLATT (François-Thadée), directeur adjoint et professeur au Conservatoire de Prague, est le plus célèbre clarinettiste existant en Allemagne à l'époque actuelle. Né à Prague, en 1793, il se livra d'abord à l'étude de la peinture, d'après le désir de ses parents, et suivit les cours de l'Académie impériale de Vienne, où son père avait été placé comme employé, en 1796. On lui fit étudier aussi la musique pour laquelle il avait d'heureuses dispositions. Son père ayant cessé de vivre, en 1807, Blatt retourna à Prague avec sa mère ; et peu de temps après il abandonna la peinture pour se livrer en liberté à son penchant pour la musique. Admis comme élève au Conservatoire de musique de sa ville natale, il reçut des leçons de l'habile clarinettiste Farnick, et le directeur de cette institution, F. D. Weber, lui enseigna les éléments de l'harmonie et de la composition. Parvenu à l'âge de vingt et un ans, en 1814, il entreprit de longs voyages en Allemagne et dans le nord de l'Europe, dans le dessein de se faire connaître et d'accroître son habileté et ses connaissances dans son art. A son retour à Prague, il entra comme première clarinette solo à l'Opéra de cette ville, et en 1820, il devint professeur au Conservatoire. Depuis lors il a réuni à ce titre celui de directeur adjoint. Comme instrumentiste, Blatt jouit dans sa patrie d'une haute renommée. On s'accorde à donner des éloges au brillant extraordinaire de son jeu, à la beauté du son qu'il tire de la clarinette, et à sa manière expressive de chanter sur cet instrument. Ses compositions sont aussi considérées comme fort bonnes en leur genre. On remarque particulièrement celles dont les titres suivent : 1° Douze caprices en forme d'études pour la clarinette, livres 1 et 2 ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 2° Trios pour trois clarinettes, op. 3 ; Prague, Berra. — 3° Variations brillantes pour clarinette et quatuor (en *ut* mineur et en *sol* mineur) ; Bonn, Simrock. — 4° Introduction et variations pour clarinette et orchestre, ibid. — 5° Introduction et variations brillantes sur un thème du *Barbier de Séville*, avec orchestre, op. 28 ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 6° Trois duos concertants pour deux clarinettes, op. 29 ; ibid. — 7° Caprices amusants pour une clarinette seule, op. 26, ibid. — 8° *Études*, op. 33 ; ibid. — 9° *Méthode complète pour la clarinette* ; Mayence, Schott. Ouvrage bien conçu et bien exécuté. — 10° Vingt-quatre exercices, premier et deuxième supplément à la Méthode ; ibid. — 11° Méthode abrégée, théorique et pratique de chant ; Prague, Rudl. Blatt a écrit aussi quelques morceaux pour le hautbois et pour le cor anglais.

BLAU (Henri de), ténor à la cour du duc de Bavière, en 1593, sous le fameux maître de chapelle *Roland de Lassus*. Il était vraisemblablement Français.

BLAVET (Michel), flûtiste et compositeur de musique, naquit à Besançon, le 13 mars 1700. Fils d'un tourneur, il suivait la profession de son père, lorsqu'une flûte, tombée par hasard dans ses mains, lui révéla le secret de son talent. Sans autre maître que lui-même, il apprit à jouer de cet instrument, et ses progrès furent si rapides qu'il n'eut bientôt plus de rival en France. Le duc de Lévis, l'ayant entendu, l'engagea à se rendre à Paris, où il fut bien accueilli par tous les amateurs. Admis à l'orchestre de l'Opéra, il travailla continuellement à perfectionner son talent, et publia plusieurs œuvres qui augmentèrent sa réputation. Quelques années après, il fit un voyage en Prusse ; Frédéric II, alors prince royal, qui jouait aussi de la flûte, voulut entendre Blavet, et en fut si content, qu'il l'engagea à rester près de lui, promettant d'avoir soin de sa fortune : *Quantz* n'était point encore au service de ce prince.

Blavet préféra revenir à Paris, où le prince de Carignan lui accorda un logement dans son hôtel et une pension. Il devint ensuite surintendant de la musique du comte de Clermont, pour qui il mit en musique *Églé*, pastorale de Laujon; *les Jeux Olympiques*, 1753, ballet du comte de Senneterre; *la Fête de Cythère*, opéra du chevalier de Laurès; *le Jaloux corrigé*, de Collé et Florian, 1752. Blavet était aussi très-habile sur le basson. Il est mort à Paris, le 28 octobre 1768. On trouve son éloge par M. François, dans le Nécrologe de 1770.

BLAVIER (André-Joseph), né à Liége, dans les premières années du dix-huitième siècle, y fit ses études musicales, et fut maître de musique à Saint-Pierre de cette ville. En 1727 il obtint au concours la place de maître de chapelle de l'église Notre-Dame d'Anvers, et en prit immédiatement possession. En 1741, il composa une messe à 4 voix, 2 violons, alto et basse continue, dont le manuscrit existe dans les archives de cette église. Blavier a été le maître de Gossec, lorsque celui-ci était enfant de chœur de la collégiale. (*V.* Gossec.)

BLAZE (Henri-Sébastien), né à Cavaillon, petite ville du département de Vaucluse, en 1763, apprit les premiers principes de l'art musical d'un organiste de sa ville natale, nommé *Lapierre*. Conduit à Paris pour y finir son éducation, il y arriva pendant la guerre des Gluckistes et des Piccinistes, ce qui contribua encore à augmenter le goût qu'il avait pour la musique. Aidé des conseils de plusieurs maîtres et des leçons de Séjan, organiste de Saint-Sulpice, il acquit des connaissances dans la composition; mais, obligé d'embrasser la profession de notaire, il ne put se livrer à son penchant pour cet art que dans des moments de loisir. Blaze a néanmoins écrit plusieurs messes à grand orchestre, d'autres avec accompagnement d'orgue seulement; un opéra intitulé *l'Héritage*, qui fut mis à l'étude au théâtre Favart; une *Sémiramis*, dont il avait arrangé le livret d'après le plan de Voltaire, et qui n'a pas été représentée, à cause de sa ressemblance avec l'opéra du même nom dont Catel avait fait la musique, ouvrage reçu par l'administration de l'Opéra avant que Blaze présentât le sien. De retour dans sa province, Blaze alla s'établir à Avignon, et partagea son temps entre l'exercice de sa profession et ses travaux de musicien. Bientôt troublé dans son état et dans ses plaisirs par le régime de terreur qui pesa sur la France dans les années 1793 et 94, il fut obligé de se soustraire par la fuite aux poursuites dont il était l'objet. Après la réaction du 9 thermidor, il fut nommé administrateur de son département. En 1799, il fit un second voyage à Paris, et profita de son séjour en cette ville pour y publier quelques-uns de ses ouvrages. Il s'y lia d'amitié avec Méhul et Grétry; l'Institut le nomma son correspondant, en remplacement de l'abbé Giroust. Les compositions de Blaze qui ont été gravées sont : 1° *Deux œuvres de sonates pour le piano.* — 2° *Un œuvre de duos pour harpe et piano.* — 3° *Plusieurs messes en plain-chant.* — 4° *Quelques pièces fugitives.* Blaze s'est fait connaître par un roman intitulé : *Julien, ou le Prêtre;* Paris, 1805, 2 vol. in-12. Il a cessé de vivre à Cavaillon, le 11 mai 1833.

BLAZE (François-Henri-Joseph, dit Castil-Blaze), fils du précédent, est né à Cavaillon, le 1er décembre 1784. Destiné au barreau, il fit dans sa jeunesse les études nécessaires pour la profession d'avocat, ce qui ne l'empêcha pas de cultiver la musique, dont les premières leçons lui furent données par son père. Arrivé à Paris en 1799, pour y suivre les cours de l'école de droit, il les négligea quelquefois pour ceux du Conservatoire. Après y avoir achevé l'étude du solfége, il reçut de Perne des leçons d'harmonie, et il se préparait à compléter son éducation musicale, lorsqu'il lui fallut renoncer à ses penchants pour s'occuper exclusivement de son état. Devenu successivement avocat, sous-préfet dans le département de Vaucluse, inspecteur de la librairie, etc., il lui restait peu de temps à donner à la culture de l'art qu'il aimait avec passion. Cependant il jouait de plusieurs instruments et avait composé beaucoup de romances et d'autres pièces fugitives qui avaient été publiées, lorsqu'il prit tout à coup la résolution de renoncer au barreau, à la carrière administrative, à tout ce qui pouvait enfin mettre obstacle à ses penchants; confiant dans l'avenir, il prit la route de Paris, avec sa femme et ses enfants, plus soigneux de son bagage de partitions et de manuscrits que du reste de son mobilier. Deux projets l'amenaient dans la ville des arts : il voulait y faire représenter le *Don Juan* de Mozart et quelques autres opéras qu'il avait traduits et arrangés pour la scène française, et y publier un livre, espoir de sa future renommée. Ce livre parut sous le titre de *l'Opéra en France* (Paris, 1820, 2 vol. in-8°). Homme d'esprit, écrivain plein de verve, Castil-Blaze attaquait avec force dans cet ouvrage certains préjugés qui s'opposaient en France aux progrès de la musique dramatique. Il y signalait les défauts des livrets d'opéras, les vices de l'administration intérieure des théâtres, la mauvaise distribution des rôles, la classification fausse et arbitraire des voix, toutes les causes enfin qui mettaient alors obstacle à la bonne exécution de la musique. Il

faisait aussi la guerre au goût passionné des Français pour les chansons, le considérant avec raison comme un obstacle aux progrès de l'art. Enfin, il ne ménageait pas les productions qui lui paraissaient appartenir plutôt au genre du vaudeville qu'à celui du véritable opéra. Ajoutons que la ferveur de son zèle l'avait entraîné jusqu'à l'injustice envers des compositeurs français qui, bien que faibles harmonistes, avaient pourtant fait preuve de mérite par le naturel des mélodies et la vérité dramatique de leurs ouvrages.

On ne lisait guère en France de livres sur la musique à l'époque où Castil-Blaze publia le sien; il n'eut donc pas alors le retentissement qu'il aurait eu s'il eût paru quelques années plus tard; néanmoins l'auteur en recueillit le fruit, parce que le mérite de cette production le fit choisir comme rédacteur de la chronique musicale du *Journal des Débats*. Jusqu'au moment où Castil-Blaze commença cette suite d'articles piquants signés de XXX qui fondèrent sa réputation, des littérateurs, ignorants des premiers éléments de la musique, s'étaient arrogé le droit d'émettre seuls dans les journaux des opinions fausses, qu'ils prenaient pour des doctrines, sur un art dont ils ne comprenaient pas même le but : c'est à cette cause qu'on doit attribuer les préjugés qui régnaient dans la plus grande partie de la population contre l'harmonie, le luxe d'instrumentation et ce qu'on appelait *la musique savante*. L'auteur de la chronique musicale sut bientôt se faire remarquer par la spécialité de ses connaissances; il imposa silence au bavardage des gens de lettres, et parvint à initier le public au langage technique dont il se servait, par l'entrain de sa verve méridionale. Quels que soient les progrès que puisse faire en France l'art d'écrire sur la musique dans les journaux, on n'oubliera pas que c'est Castil-Blaze qui, le premier, l'a naturalisé dans ce pays.

En 1821, ce littérateur musicien publia un *Dictionnaire de musique moderne* (Paris, 2 vol. in-8°). Cet ouvrage, formé par la réunion des matériaux que l'auteur avait rassemblés pour son livre de *l'Opéra en France*, offre des notions justes des diverses parties de l'art; cependant, la rapidité qui avait présidé à sa rédaction y avait laissé glisser quelques négligences dans plusieurs articles importants : elles ont été corrigées dans des cartons qui ont fait reproduire l'ouvrage avec un nouveau frontispice, comme une deuxième édition (Paris, 1825, 2 vol. in-8°). Depuis lors Mées, professeur de musique à Bruxelles, a donné une réimpression du *Dictionnaire de musique* de Castil-Blaze, précédé d'un *Abrégé historique sur la musique moderne*, et d'une *Biographie des théoriciens, compositeurs, chanteurs et musiciens célèbres qui ont illustré l'École flamande et qui sont nés dans les Pays-Bas; par ordre alphabétique* (Bruxelles, 1 vol. in-8°, 1828). On a reproché à l'auteur de ce dictionnaire d'avoir reproduit textuellement un grand nombre d'articles du Dictionnaire de J.-J. Rousseau, après avoir montré beaucoup de mépris pour ses connaissances en musique (*Voy.* d'Ou-TREPONT) : l'accusation est malheureusement fondée; mais on a eu tort de dire que sa nomenclature est incomplète en ce qu'elle ne contient pas certains articles sur la musique ancienne; car il ne fallait pas oublier que le titre du livre est : *Dictionnaire de musique moderne*. Le traité de *l'Opéra en France*, augmenté d'un *Essai sur le drame lyrique et les vers rhythmiques*, a été remis en vente en 1826, comme une deuxième édition. Après avoir rédigé pendant plus de dix ans la Chronique musicale du *Journal des Débats*, Castil-Blaze a quitté ce journal, en 1832, pour travailler au *Constitutionnel*; mais il n'a pas fait longtemps les articles de musique de celui-ci. Pendant plusieurs années il a rédigé la partie musicale de la *Revue de Paris*. Il a fourni aussi quelques articles au *Ménestrel*, journal de musique, à la *Revue et Gazette musicale de Paris*, à *la France musicale*, et au *Magasin pittoresque*. En 1832, il a fait imprimer deux ouvrages dont l'un a pour titre : *Chapelle musique des Rois de France* (Paris, Paulin, un vol. in-12), et l'autre : *La Danse et les Ballets depuis Bacchus jusqu'à mademoiselle Taglioni* (Paris, Paulin, un vol. in-12). Ces deux volumes sont formés d'une réunion d'articles que l'auteur avait publiés en 1829 et 1830, dans les tomes IV et VII de la *Revue de Paris*. Le premier est une sorte d'histoire abrégée d'une part, et mêlée de digressions de l'autre, de ce qui concerne la chapelle des rois de France. Les documents authentiques ont manqué à Castil-Blaze pour donner à son livre l'intérêt dont il était susceptible. On trouve beaucoup de choses relatives à la musique dans l'ouvrage sur la danse et les ballets. En 1831, il a annoncé le projet qu'il avait de réunir un choix de ses Chroniques musicales pour en former un livre : la première livraison de cette collection a été publiée en 1831, en six feuilles in-8°; mais l'entreprise n'a pas eu de suite.

Des traductions des *Noces de Figaro*, de *Don Juan*, de *la Flûte enchantée* et du *Mariage secret* avaient été faites par Castil-Blaze avant qu'il vînt se fixer à Paris; il les publia dans cette ville en 1820 et dans les années suivantes. Les succès de la musique de Rossini à cette époque le déterminèrent à continuer ses travaux de tra-

duction, afin de faire jouir les villes de province du plaisir d'entendre les principaux ouvrages du maître de Pesaro, et successivement il fit paraître *le Barbier de Séville, la Pie voleuse* (*Gazza ladra*), *Otello, Moïse*, et *l'Italienne à Alger*. Il a aussi arrangé *Anne de Boulen* pour la scène française, d'après le libretto de Romani et la partition de Donizetti. Quelques *pastiches* furent aussi essayés par lui et formés d'une réunion de morceaux puisés dans des partitions de Rossini, de Mozart, de Paër et de quelques autres maîtres. Le théâtre de l'Odéon de Paris ayant été spécialement destiné, en 1822, à la représentation des opéras allemands et italiens traduits, tous les ouvrages qui viennent d'être cités y furent joués et obtinrent de brillants succès; mais celui que le public accueillit avec le plus d'enthousiasme fut le *Freyschütz*, de Weber, traduit sous le titre de *Robin des Bois*. La vogue de cet opéra ne fut pas moindre en France qu'en Allemagne; lorsqu'il a été repris à l'Opéra-Comique, en 1835, le public a montré le même empressement à l'entendre. La traduction d'*Eurianthe*, faite aussi par Castil-Blaze, a été moins heureuse lorsqu'elle fut représentée à l'Opéra, en 1831. Il a fait jouer en province une traduction de l'*Obéron* du même compositeur sous le titre de *Huon de Bordeaux*, ainsi qu'un arrangement de *Fidelio*, de Beethoven, auquel il a rendu son titre primitif de *Léonore*. La traduction de *Don Juan*, retouchée par lui et par son fils, obtint du succès, nonobstant les altérations faites à l'immortel ouvrage de Mozart. Castil-Blaze s'est fait connaître comme compositeur par quelques morceaux de musique religieuse, des quatuors de violon, gravés à Paris, des trios pour le basson, dont il avait joué autrefois, et un recueil de douze romances dans lequel on remarqua le *Chant des Thermopyles*, et la jolie romance du *Roi René*. Il ne s'est pas borné à ces essais, car il a abordé le théâtre pour son propre compte, et a fait représenter à l'Opéra-Comique *Pigeon vole*, dont il avait composé les paroles et la musique, et qui ne réussit pas. C'est le même ouvrage dont il a fait graver la partition sous le titre de *la Colombe*. Postérieurement il a fait jouer sur les théâtres des départements *Belzébuth, ou les Jeux du roi René*, grand opéra en quatre actes, et un opéra bouffon en trois actes intitulé : *Choriste et Liquoriste*. Les partitions de ces ouvrages ont été publiées par lui. On lui doit aussi les *Chants de la Provence*, recueillis et arrangés avec accompagnement de piano; Paris, chez l'auteur. Castil-Blaze se hasardait quelquefois à écrire des airs, duos ou chœurs pour ses traductions d'opéras italiens et allemands, ou pour les pastiches formés de morceaux pris dans les partitions de grands maîtres; pastiches dont les plus connus sont : *Les Folies amoureuses, la Forêt de Senart, la Fausse Agnès*, d'après la pièce de Destouches, et *Monsieur de Pourceaugnac*, d'après la comédie de Molière. Se frottant les mains, il disait en secret à ses amis que ses propres morceaux avaient toujours fait plus d'effet que les autres. Une de ses jubilations était qu'un chœur de la *Forêt de Senart*, donné par lui comme étant tiré d'un opéra de Weber, quoiqu'il en fût l'auteur, avait été chanté dans les concerts du Conservatoire de Paris, redemandé souvent, et toujours applaudi avec enthousiasme, comme une production originale de l'auteur du *Freyschütz*.

Dans ses dernières productions littéraires, le talent de Castil-Blaze s'est affaibli. Souvent il s'y abandonne à des saillies de mauvais goût; son style prend une teinte vulgaire; le sérieux de la musique n'est plus ce qui l'occupe; à chaque instant il se perd dans de longues excursions en dehors de son sujet, et les anecdotes où il se complait ne sont pas toujours contenues dans les bornes de la décence. L'objet principal de ses travaux est encore l'opéra, comme au début de sa carrière; mais au lieu d'idées puisées dans le domaine de l'esthétique, il s'amuse à prendre dans les recueils inédits de Beffara (*Voyez* ce nom) des faits, des dates, des aventures graveleuses, et à en faire des travaux de spéculation. C'est dans cette catégorie qu'il faut ranger les ouvrages suivants : 1° *L'Académie royale de musique depuis Cambert*, en 1669, *jusques et y compris l'époque de la Restauration*. Ce travail, publié en onze articles dans la *Revue de Paris*, depuis 1834 jusqu'en 1838, est rédigé d'après les manuscrits de Beffara. Il en a été tiré quelques exemplaires sous ce titre : *Memorial du grand Opéra*, 1 vol. in-8°. — 2° *Le Piano, histoire de son invention, de ses améliorations successives, et des maîtres qui se sont fait un nom sur cet instrument*, in-8°. Ce travail a paru dans la *Revue de Paris*, en 1839 et 1840. Il est emprunté, en grande partie, à une suite d'articles publiés par l'auteur de cette notice, dans sa *Revue musicale*, en 1830. — 3° *Molière musicien, notes sur les œuvres de cet illustre maître, et sur les drames de Corneille, Racine, Quinault*, etc.; Paris, 1852, 2 vol. in-8°. Le titre de cet ouvrage n'a presque aucun rapport avec son contenu, composé de toutes sortes de sujets, et toujours puisé dans les sources de Beffara, comme les suivants : — 4° *Théâtres lyriques de Paris. L'Académie impériale de musique, histoire littéraire, musicale, chorégraphique, pittoresque, morale, critique, politique et galante*

de ce théâtre; Paris, 1855, 2 vol. in-8°, et un gros volume in-4° de musique. — 5° *Théâtres lyriques de Paris. L'Opéra italien, de* 1548 à 1856; Paris, 1856, 1 vol. in-8°. L'auteur avait le dessein de publier ensuite l'histoire de l'Opéra-Comique, à laquelle il travaillait.

A cet aperçu de la vie prodigieusement active de Castil-Blaze, il faut ajouter le travail d'éditeur de ses propres ouvrages ainsi que de ceux des compositeurs dont il avait arrangé les partitions; car il faisait tout lui-même, arrangements pour le piano et pour tous les instruments, dispositions des planches pour les graveurs, choix du papier, soins de l'impression, corrections des épreuves, tenue des livres de commerce, correspondance universelle, et cela sans un seul commis. Parvenu par ses travaux à une aisance qu'on pouvait appeler du nom de *fortune*, avant que des revers fussent venus le frapper, il allait volontiers faire de longs séjours dans le midi de la France, dont le climat était favorable à sa santé, et dont les habitudes lui étaient sympathiques. Plus tard, il crut à la nécessité de se remettre au travail pour réparer des pertes, et il vint se confiner à Paris dans la petite pièce étroite et basse dont il avait fait son cabinet, et qu'il ne quittait presque jamais. Sa santé, qui avait reçu de rudes atteintes depuis quelques années, lui rendait nécessaires l'air et l'exercice; néanmoins il s'obstinait à ne respirer que dans un espace de quelques pieds carrés et à ne se donner de mouvement que celui de sa plume entre ses doigts. Une maladie de quelques jours le mit au tombeau, le 11 décembre 1857.

BLAZE (Henri), baron de BURY, fils du précédent, n'est pas né à Cavaillon, comme le dit Quérard (voy. *La Littérature française contemporaine*, t. I, p. 616), mais à Avignon, en 1813. Après avoir terminé ses études à Paris, il s'est fait connaître par des poésies et par des morceaux de littérature et de critique qui ont été insérés dans la *Revue des Deux-Mondes*, dans la *Revue de Paris*, et dans d'autres recueils. Ses premiers essais parurent en 1833 et 1834. Plus tard il fut attaché à une ambassade près d'une des cours du nord de l'Europe; ce poste lui fit obtenir des décorations de plusieurs ordres et le titre de *baron*. De retour à Paris, il a repris ses travaux littéraires. Au nombre de ses ouvrages on remarque les productions dont voici les titres : 1° *Études littéraires sur Beethoven* (dans la *Revue des Deux-Mondes*; 2° série, t. II, 1833).— 2° *Musique des drames de Shakspeare* (ibid. 4° série, t. 1er, 1835). — 3° *Revue musicale*, suite d'articles (ibid., t. I à XXX, 1835 à 1842). Tous ces morceaux ont été publiés sous le pseudonyme de *Hans Werner*. — 4° *Poëtes et Musiciens de l'Allemagne : Uhland et M. Dessauer* (ibid., t. IV, 1835). — *M. Meyerbeer* (ibid., t. V). Il est assez remarquable que l'illustre compositeur a été déchiré par M. Blaze père dans ses écrits, tandis que le fils exalte son mérite. — 5° *De la musique des femmes. La Esmeralda* (de Mlle Louise Bertin), ibid, 4° série, t. VIII, 1836. — 6° *Lettres sur les musiciens français* : M. Halévy (*Guido et Ginevra*), ibid., t. XIII; — *De l'École fantastique et de M. Berlioz*, ibid., t. XVI, 1838. — 7° *Adolphe Nourrit*, ibid., t. XVII, 1839. — 8° *Mlle Sophie Loewe*, ibid., t. XXV, février 1841. — 9° *La Reine de Chypre*, musique de M. Halévy, ibid, t. XXIX, janvier 1842. —10° *La Vestale*, de Mercadante. — Le *Stabat* de Rossini, ibid., t. XXIX, février 1842. — 11° *Vie de Rossini*; Paris, 1854, 1 vol. in-12. Cette biographie a paru d'abord en une suite d'articles dans la *Revue des Deux-Mondes*. On a aussi publié sous le nom de M. Blaze de Bury un volume intitulé : *Musiciens contemporains*; Paris, Michel Lévy frères, 1856, in-12 de 285 p. Ce volume est formé de morceaux donnés par M. Blaze à divers recueils littéraires. Les artistes dont il y est parlé sont Weber, Mendelsohn, Spohr, Meyerbeer, Niels-Gade, Chopin, Jenny Lind, Paer, Spontini, Cherubini, Rossini, Bellini, Donizetti, Mercadante, Verdi, Auber, Hérold, Halévy, Félicien David, Adolphe Nourrit, La Pasta, La Malibran, La Sontag.

BLAZON (Thibaut de), trouvère du treizième siècle, était gentilhomme attaché à Thibaut, roi de Navarre et comte de Champagne. Il se pourrait qu'il fût parent de Thomas de Blazon, qui était sénéchal de la Rochelle en 1227 (Voy. *Usage des fiefs*, par Brussel, t. Ier, p. 490). Il nous reste de lui neuf chansons notées : les manuscrits de la Bibliothèque impériale en ont conservé huit.

BLEIN (M. le Baron François-Ange-Alexandre), ancien officier général du génie, né à Bourg-lès-Valence (Drôme), le 25 novembre 1767, apprit la musique dans sa jeunesse, et entra comme élève à l'école des Ponts et Chaussées, dont l'institution précéda celle de l'école Polytechnique. Ses études terminées, il fut admis comme officier dans le corps des mineurs, et, de grade en grade, parvint à ceux de maréchal de camp et d'inspecteur général du génie, après avoir servi dans toutes les guerres de la République, du Consulat et de l'Empire. Admis à la retraite en 1815, M. le baron Blein se fixa d'abord à Paris, puis à Choisy-le-Roi, où il vécut, réunissant à la fois dans ses travaux et ses études la musique,

les mathématiques et l'économie politique. Après avoir lu quelques traités de composition et d'harmonie, il fut conduit à se demander quels sont les fondements naturels des règles du contrepoint, et ses recherches eurent pour objet de résoudre ce problème. Après beaucoup d'expériences et de calculs, il crut avoir trouvé les lois dont il pressentait l'existence dans les phénomènes de vibration de corps sonores de diverses formes et dimensions. Cinq à six mémoires sur cet objet furent présentés et lus en partie dans les séances de l'Académie des sciences de l'Institut, en 1823, 1824 et 1825, et des commissaires, au nombre desquels étaient Lacépède, MM. de Prony et Dulong, furent nommés. Plusieurs circonstances s'opposèrent à ce que le rapport sollicité par M. Blein fût fait. En 1827, il crut ne devoir plus l'attendre, et il fit paraître un extrait de ses mémoires sous ce titre : *Exposé de quelques principes nouveaux sur l'acoustique et la théorie des vibrations, et leur application à plusieurs phénomènes de la physique* (Paris, 1827, in-4° de six feuilles avec une planche). Une deuxième édition de ce résumé, corrigé et augmenté, a été publiée chez Bachelier, à Paris, en 1832, sous le titre de : *Théorie des vibrations, et son application à divers phénomènes de physique*. Les principes exposés par M. Blein dans cet ouvrage sont basés d'une part sur le phénomène du troisième son, déjà présenté comme fondement d'une théorie de l'harmonie par Tartini ; de l'autre, sur deux phénomènes de résonnance d'un cylindre et d'un plateau métallique carré, qui, selon M. Blein, font entendre l'un, la sixte dérivée de l'accord parfait mineur ; l'autre, le *triton* ou *quarte majeure*, intervalle constitutif de l'harmonie dissonante de la dominante, et principe de la tonalité moderne. L'auteur de cette biographie, analysant le travail de M. Blein, dans le deuxième volume de la *Revue musicale* (p. 49 à 56), a fait remarquer que les phénomènes observés par ce physicien, fussent-ils démontrés, on ne pourrait en conclure, comme le fait l'auteur du mémoire, que sur eux repose la théorie de l'harmonie et de la composition ; car la science de l'harmonie et l'art d'écrire ont moins pour base des accords ou groupes isolés de sons que des lois de succession établies sur des rapports d'affinité ou de répulsion. M. Blein crut devoir adresser au rédacteur de la *Revue musicale* quelques lettres en réponse aux objections qui lui avaient été faites ; elles parurent dans le même volume (p. 135, 224 et 365). Leur objet principal était de déduire les conséquences des principes émis par l'auteur dans son premier mémoire. M. Troupenas, amateur de musique et mathématicien instruit, attaqua, dans une lettre insérée au même recueil (p. 510-515) et les expériences de M. le général Blein, et ses calculs, et les résultats qu'il en déduisait. A l'égard des phénomènes produits par la résonnance du cylindre et d'un plateau carré, il faisait voir qu'on n'en peut rien conclure quant au mode mineur et à l'harmonie du triton, puisque des plateaux hexagones, pentagones et ortogones fourniraient d'autres harmonies de sixte, un peu plus fortes que la sixte mineure, et même la sixte majeure, etc. Les calculs de proportions d'intervalles, et la construction de la gamme chromatique de M. Blein n'étaient pas plus ménagés dans la lettre de M. Troupenas, à laquelle le général répondit par une autre lettre (*Revue musicale*, p. 562-564). Plus tard, poursuivant l'objet de ses recherches, qui n'était autre que la construction d'une théorie rationnelle de la musique considérée sous le triple rapport de la tonalité, de la mélodie et de l'harmonie, M. le général Blein travailla à la réforme de la gamme diatonique, et proposa de nouvelles dénominations pour ses divers degrés et une nouvelle manière de l'écrire, dans une lettre insérée en 1828 au quatrième volume de la *Revue musicale* (p. 537). Enfin, résumant tous les faits qu'il considérait comme les principes fondamentaux de l'art et de la science, il rédigea un corps complet de doctrine dont les publications antérieures n'étaient que les prolégomènes, et le fit paraître sous ce titre : *Principes de mélodie et d'harmonie déduits de la théorie des vibrations* (Paris, Bachelier, 1832, in-8° de cent pages, avec plusieurs planches et tableaux). La lecture de cet ouvrage met à nu le néant de la théorie de Blein sous le double aspect de la mélodie et de l'harmonie. Troupenas a fait en 1832, dans la *Revue musicale* (p. 121 et suiv.), une analyse un peu dure, mais juste, des erreurs fondamentales échappées à l'auteur de cette théorie. Le général Blein est mort a Paris, le 10 juillet 1845.

BLERNACK (JOSEPH), maître de chapelle de l'église paroissiale de Saint-Pierre, à Vienne, est né en 1780, à Raggendorf, sur la frontière de la Hongrie. Son père, instituteur en cet endroit, le destinait à la carrière de l'enseignement, et lui donna des leçons de musique et de littérature. En 1798, Blernack suivit à Vienne les cours de l'École Normale ; mais le penchant pour l'art musical l'emportant dans son esprit sur tout autre, il renonça à la profession d'instituteur, pour prendre celle d'artiste dramatique. En 1802, il entra au théâtre Léopoldstadt comme premier ténor. Sa belle voix et son exécution pleine de goût et d'expression lui assurèrent la

faveur constante du public. Pendant dix-sept ans il remplit aussi les fonctions de ténor solo à l'église Saint-Pierre, sous la direction du maître de chapelle Preindl, dont il fut le successeur en 1824. A dater de ce moment, Blernack se livra exclusivement à la composition de la musique d'église, pour laquelle il avait montré de tout temps un goût prédominant. Les ouvrages qu'il a produits en ce genre, dans l'espace de dix ans, consistent en quatorze messes, dont dix brèves et quatre solennelles, vingt-cinq graduels, vingt-neuf offertoires, dix *Tantum ergo*, et deux *Te Deum*. Quelques-unes de ces compositions ont été publiées.

BLEWITT (Jonas), organiste à Londres, vers la fin du dix-huitième siècle, est mort en 1805. Il est auteur du premier traité de l'orgue qui ait été publié en Angleterre, sous ce titre : *Treatise on the organ with explanatory voluntaries*, op. 4. Londres, Broderip. On a aussi de lui : *Ten Voluntaries, or pieces for the Organ, in easy and familiar style; equally adapted for the Church or chamber with Organ, proper directions for the use of the Stops* (Dix fantaisies, ou pièces pour l'orgue, dans un style aisé et familier; adaptées à l'orgue d'église ou de chambre, avec des instructions pour l'usage des jeux), op. 5, et *Twelve easy and familiar movements for the Organ, which may be used either seperately or in continuation, so as to form one complete Voluntary* (Douze morceaux aisés et agréables pour l'orgue, lesquels peuvent être joués séparément, ou se lier dans la forme d'une fantaisie complète), op. 6.

BLEWITT (Jonathan), fils du précédent, est né à Londres en 1782. Il commença son éducation sous la direction de son père, et fut ensuite placé dans l'école de Jonathan Battishill, son parrain. Ses progrès furent rapides, et à l'âge de onze ans il se trouva en état d'être nommé remplaçant de son père. Il devint ensuite organiste de Black-Heath, d'où il passa à Haverhill, dans le comté de Suffolk. Vers 1802, il quitta ce lieu pour aller à Brecon, où il succéda à Campion. Il y demeura trois ans, et ne quitta cette place que pour se rendre à Londres, où il espérait succéder à son père qui venait de mourir. Il voulait aussi faire représenter à Drury-Lane un opéra qu'il venait d'achever; mais ce théâtre fut brûlé précisément dans le même temps, et quelques circonstances l'empêchèrent d'obtenir la place qu'il sollicitait. Ces contrariétés l'obligèrent à quitter Londres pour prendre possession de la place d'organiste de Sheffield, qu'il avait obtenue au concours. En 1811, il visita l'Irlande, et devint directeur et compositeur du théâtre royal de Dublin. Il fut ensuite organiste de l'église de Saint-André dans la même ville. On vantait ses improvisations sur l'orgue, principalement dans le style fugué. Parmi ses nombreuses compositions, on distingue les suivantes : 1° *The Corsaire* (le Corsaire), opéra. — 2° *The Magician* (le Magicien). —3° *The Island of Saints* (l'Ile des Saints), opéra. — 4° Concerto pour le piano. — 5° Grande sonate pour le piano. — 6° Divertissement royal écossais. — 7° Duos pour piano. — 8° *The vocal Assistant*. — 9° Simplification de modulation et d'accompagnement. — 10° Caprice pour l'orgue, etc., etc.

BLEYER (Nicolas), fut musicien de ville à Lubeck, pendant trente-sept ans, et mourut dans cette ville le 3 mai 1658, âgé de soixante-huit ans. Il a publié : *Neue Paduanen, Gagliarden, Canzonen und Sinfonien* (Nouvelles pavannes, gaillardes, chansons et symphonies); Leipsick, 1624, in-4°. Ce sont des pièces de musique instrumentale à quatre parties, d'un assez bon style.

BLEYER (Georges), musicien et secrétaire du comte de Schwartzbourg-Rudolstadt, vers 1660, naquit, selon Walther, à Saalfedt, et selon Wolfram, à Lubeck. Il a fait imprimer les ouvrages suivants de sa composition : 1° *Lust-Musik in vierstimmigen verschiedenen Stücken bestehend* (Musique joyeuse à quatre parties, consistant en pièces de différents genres), première et deuxième partie, Leipsick, 1670, in-4°. — 2° *Musicalische Andachten über die Sonn-und Festtags-Evangelien, bestehend in 4, 5, 6 und 8 Stimmen* (Dévotions musicales sur les Évangiles des dimanches et fêtes, à 4, 5, 6 et 8 voix) Jena, in-4°.

BLIESENER (Jean), violoniste, né en Prusse, vers 1765, fut élève de Jarnowick. Admis dans la musique particulière de la reine de Prusse, en 1791, il resta attaché au service de cette princesse jusqu'après la bataille de Jena, en 1805; époque où la musique de la cour fut dispersée. J'ignore quel a été l'emploi de Bliesener depuis ce temps. En 1801, il annonça qu'il avait inventé un alphabet musical composé de cinq figures, au moyen de quoi on pouvait, en quelques heures, apprendre à communiquer ses idées par le jeu mécanique d'un instrument quelconque. Il n'a point révélé son secret; mais il y a lieu de croire qu'il y avait quelque analogie entre son invention et un système d'écriture mélodique publié précédemment par Woldemar (*voy.* ce nom), et plus encore peut-être avec la *langue musicale* inventée plus tard par M. Sudre (*voy.* ce nom). Les compositions publiées par Bliesener sont :

1° Trois duos pour deux violons; Berlin, 1789. — 2° Trois quatuors concertants pour deux violons, alto et violoncelle, op. 2; Berlin, Hummel, 1791. — 3° Trois idem, op. 3; ibid., 1792. — 4° Trois duos pour deux violons, op. 4; ibid. 1795. — 5° Trois quatuors concertants pour deux violons, alto et violoncelle, op. 5; ibid., 1797. — 6° Trois idem, op. 6; ibid. 1799. — 7° Trois duos pour violon et alto, op. 7; ibid., 1800. — 8° Concerto pour violon principal, avec accompagnement d'orchestre, op. 8; ibid., 1801. Ce musicien a écrit aussi quelques ouvrages pour la flûte, et trois duos pour deux violons, œuvre 15; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. Il est mort à Berlin au mois de février 1842, à l'âge de soixante-dix-sept ans.

BLIESENER (Louis), fils du précédent, clarinettiste distingué, vit à Berlin. Il n'a rien publié de sa composition.

BLIN (M. S.), organiste de la cathédrale de Paris, naquit à Beaune, le 19 juin 1757. Son nom de famille était *Lacodre;* mais orphelin dès l'âge de quatre ans, il fut confié aux soins d'un parent nommé *Blin*, organiste de l'église des Dominicains de Dijon, qui l'éleva et lui donna son nom. A l'âge de onze ans, il remplissait déjà les fonctions d'organiste d'une commanderie dite du *Saint-Esprit*, près de Dijon. Legros, chanteur de l'Opéra, ayant entendu le jeune organiste, en 1771, l'engagea à se rendre à Paris. Blin suivit ce conseil et fut accueilli favorablement par Balbastre, qui le confia aux soins de l'abbé Roze, alors maître de musique des *Innocents*, pour qu'il lui enseignât la composition, et le plaça chez M. Godefroi de Villetaneuse, où il eut souvent occasion de faire de la musique avec J.-J. Rousseau. Les connaissances de l'artiste dans l'art de jouer de l'orgue furent complétées par les conseils qu'il reçut du célèbre organiste Séjan. En 1779, Blin fut nommé organiste des Dominicains de la rue Saint-Honoré; en 1791, il obtint l'orgue de Saint-Germain-l'Auxerrois. Enfin, en 1806, il succéda à Desprez comme organiste de la métropole. La manière dont il remplit ses fonctions lui mérita l'estime de tous les artistes instruits. Possédant une connaissance profonde de la nature et des ressources de l'orgue, il savait en varier les effets. Ses compositions étaient correctes, d'un style élégant et pur. Il a publié quelques morceaux dans le Journal de Leduc, entre autres des variations pour le piano sur l'air : *Ah! vous dirai-je, maman!* Beaucoup de pièces d'orgue, composées et exécutées par lui, sont restées en manuscrit. Blin est mort à Paris, le 9 février 1834.

BLOCKLAND (Corneille de). Voyez Brockland.

BLONDEAU (Pierre-Auguste-Louis), compositeur, écrivain sur la musique, et professeur de composition, né à Paris, le 15 août 1784, entra au Conservatoire de musique au mois de frimaire an VIII (janvier 1800) dans la classe de Baillot, où il se livra à l'étude du violon. Après avoir étudié le contre-point sous la direction de Gossec, il devint élève de Méhul pour la composition, et remporta, en 1808, le premier grand prix au concours de l'Institut; ce qui lui procura la pension du gouvernement pour aller à Rome et à Naples. Le sujet de la cantate proposé pour le prix était *Marie Stuart*. De retour à Paris, Blondeau est entré à l'orchestre de l'Opéra, comme alto. Il s'est retiré en 1842. Cet artiste a publié de sa composition sept œuvres de quatuors pour violon, de trois quatuors chacun; trois livres de trios pour 2 violons et basse, ou violon, alto et basse; douze livres de duos pour divers instruments; deux livres de sonates pour violon avec acc. de basse; trois livres de nocturnes pour piano et violon; trois airs variés pour violon; un concerto pour clarinette (en *fa*) avec orchestre; un concerto pour basson (en *ut*) avec orchestre; des morceaux détachés pour piano; trois livres de sonates de Beethoven pour piano arrangées en quatuors pour 2 violons, alto et basse; trois livres de basses chiffrées pour l'accompagnement; des romances et des chansonnettes avec accompagnement de piano. Tous ces ouvrages ont été gravés à Paris. Sa cantate de *Marie Stuart* a paru en 1809 dans le *Journal hebdomadaire* de Leduc, n°s 45-48. Comme écrivain sur la musique, Blondeau a fait imprimer : 1° *Revue musicale, ou nouvelle méthode de chant*, Paris, Eberardt, 1 vol. in-8°. — 2° *Traité des principes élémentaires et constitutifs de la musique;* Paris, Richault. — 3° *Traité d'harmonie*; ibid. — 4° *Traité du contre-point, de l'imitation et de la fugue*; ibid. — 5° *Histoire de la musique moderne*, depuis le premier siècle de l'ère chrétienne jusqu'à nos jours; Paris, Tantenstein et Cordel, 1847, 2 vol. in-8°. Blondeau a fait représenter ou exécuter de grandes compositions qui n'ont pas été imprimées, entre autres : 1° *Te Deum*, à quatre voix et orchestre, exécuté à l'église du Panthéon, à Rome, en 1810, à l'occasion de la fête de l'empereur Napoléon. — 2° *Te Deum*, à 4 voix et orchestre, exécuté aux Batignolles près de Paris, le 31 décembre 1846, à l'occasion du mariage du duc de Montpensier avec l'infante d'Espagne. — 3° Messe à 8 voix en 2 chœurs avec orgue, exécutée à l'église Saint-Thomas d'Aquin, à Paris, en 1814.

— 4° *Cosi si fà a' Gelosi*, opéra bouffe en deux actes, représenté à Perugia, en 1812. — 5° *Almanzor*, ballet pantomime en trois actes, représenté sur le théâtre de Lisbonne, en 1814. — 6° Trois ouvertures à grand orchestre, exécutées aux concerts de Mme Catalani, en 1815, à Paris. Blondeau a laissé en manuscrit une messe à six voix avec orchestre; une messe à sept voix avec orchestre; un *Te Deum* à cinq voix avec orchestre; quinze offertoires à cinq voix avec orchestre; des duos de violon; des cantates; des romances; une traduction française du *Prince* de Machiavel; une traduction de l'histoire des Pays-Bas, de Guicciardini; des poésies; environ quinze volumes d'observations philosophiques, politiques, esthétiques, etc.

BLONDEL ou **BLONDIAUX DE NESLES,** trouvère dont il nous reste seize chansons notées dans les divers manuscrits de la Bibliothèque impériale de Paris, notamment dans ceux qui sont cotés 65 et 66 (fonds de Cangé). Ginguené, qui a donné une notice sur ce musicien poete, dans la continuation de l'*Histoire littéraire de la France* des Bénédictins (tome XV, p. 127), pense que c'est le même qui tira de sa prison Richard Cœur-de-Lion. Tout ce qu'on sait de sa personne, c'est qu'il était né dans la petite ville de Nesle, en Picardie. L'époque où il vit le jour doit être vraisemblablement fixée vers 1160, car il était encore jeune quand il passa en Angleterre pour s'attacher à Richard, qui monta sur le trône vers 1189. Tout le monde connait le dévouement du trouvère pour son maitre. Sédaine, qui a fait de ce personnage le sujet d'un opéra devenu célèbre par la musique de Grétry, a suivi le récit d'une ancienne chronique rapportée par Fauchet dans son livre des *Poëtes françois*, liv. 1. Je ne puis résister au désir d'en rapporter un fragment intéressant par sa naïveté : « Quand le Roi Richard eust esté faict « prisonnier, Blondel pensa que ne voyant son « seigneur it lui en estoit pis, et en avoit sa vie « à plus grant mésaise; et sy estoit bien nouvelles « que il estoit party d'outremer, mais nus ne « savoit en quel pays il estoit arrivé, et pour ce « Blondel chercha maintes contrées, sçavoir se « il en pourroit ouyr nouvelles. Sy advint aprez « plusieurs jours passez, il arriva d'aventure en « une ville assez prez du chastel; et l'hoste lui dit « qu'il estoit au duc d'Autriche. Puis demanda « se il y avoit nus prisonniers, car tousiours en « enqueroit secrètement où qu'il allast : mais il ne « savoit qui il estoit, fors que il avoit esté bien « plus d'un an. Quant Blondel entendist cecy, il « fist tant que il s'accointa d'aucuns de ceux du « chastel, comme menestrels s'accoinlent légiè- « rement; mais il ne pust voir le roy, ne savoir « sy c'estoit il. Sy vint un iour en droit d'une fe- « nestre où estoit le roy Richard prisonnier, et « commença à chanter une chanson en françois, « que le roy Richard et Blondel avoient une fois « faicte ensemble. Quand le roy Richard enten- « dist la chanson, il cogneut que c'estoit Blondel; « et quand Blondel ot dicte la moitié de la « chanson, le roy Richard se prist à dire l'autre « moitié et l'acheva. Et ainsy sceut Blondel que « c'estoit le roy son maitre. Sy s'en retourna en « Angleterre, et aux barons du pays conta l'ad- « venture. » Blondel fut contemporain du châtelain de Coucy, et l'on peut ranger ses chansons parmi les plus anciennes de la langue française. Laborde en compte vingt-six; mais dans ce nombre il y en a plusieurs dont l'authenticité n'est pas démontrée. A l'égard des mélodies de ces chansons, leur caractère ne diffère en rien de celui des chansons du châtelain de Coucy.

BLONDEL (Louis-Nicolas), musicien de la chapelle de Louis XIV, a publié des *Motets à deux, trois et quatre parties avec la basse continue, propres pour les concerts et pour toutes les dames religieuses*, Paris, 1671, in-4° oblong.

BLONDET (Abraham), chanoine et maître de musique de Notre-Dame à Paris, naquit dans cette ville, vers 1570. On connaît de lui un recueil intitulé : *Officium D. Cæciliæ virginis et martyris musicorum patronæ concentibus expressum*; Paris, 1611, in-4°. On y trouve les vêpres de Sainte-Cécile à quatre voix, des psaumes à cinq et des messes à dix. Blondet a composé, en 1606, pour l'Académie royale, la musique d'un ballet intitulé : *Céciliade*, qui ne fut représenté qu'à la cour.

BLOW (Jean), docteur en musique, né à North-Collingham, vers 1648, fut placé comme enfant de chœur à la Chapelle royale, après la restauration. Son premier maître de musique fut Capitaine Cook. Il prit ensuite des leçons de Hingeston, et en dernier lieu de Christophe Gibbons. A la mort de Humphrey, arrivée en 1674, Blow reçut le titre de maître des enfants de la Chapelle royale. Il y joignit celui de compositeur de la chambre du roi en 1685; il paraît qu'alors ce titre était purement honorifique. On ignore à quelle époque il devint aumônier et maître des choristes de Saint-Paul; mais on sait qu'il se démit de cette place en 1693, en faveur de son élève Jérémie Clark. Blow n'était gradué d'aucune université, mais le docteur Sancroft, en vertu de son pouvoir comme archevêque de Canterbury, lui conféra les degrés de docteur en musique à Lambeth. La place d'organiste de

l'abbaye de Westminster étant devenue vacante en 1695, par le décès de Purcell, Blow eu fut pourvu, et la conserva jusqu'à sa mort, arrivée le 1er octobre 1708. On a du docteur Blow beaucoup de musique d'église répandue dans la *Cathedral Music* de Boyce, dans la *Sacred music* de Stevens, dans la *Musica antiqua* de Smith, dans la collection de Clifford, et dans l'*Harmonia sacra*. Le succès de l'*Orphæus Britannicus* de Purcell détermina Blow à publier un ouvrage du même genre, sous ce titre : *Amphion Anglicus, containing Compositions for one, two, three and four voices, with accompanyments of instrumental Music, and a Thourough bass, figured for the Organ, Harpsichord, or Theorbolute* (Amphion anglais, contenant des compositions pour une, deux, trois, quatre voix avec accompagnement de musique instrumentale, etc.); Londres, 1700. Il a aussi fait imprimer une collection de pièces de clavecin sous le titre de : *A set of Lessons for the Harpsichord or Spinett*, et a mis en musique une ode à sainte Cécile, par Oldham, qui fut exécutée en 1684, ainsi qu'une autre sur la mort de Purcell, par Dryden. Le docteur Burney dit que le style de Blow est élevé et hardi, mais qu'il est inégal, et souvent malheureux dans les essais d'une harmonie et d'une modulation nouvelle. Le portrait de ce compositeur se trouve en tête de l'*Amphion anglicus*, dans l'*Universal Magazine*, et dans le quatrième volume de l'histoire de la musique de Hawkins.

BLÜHER (Chrétien-Gottlieb-Auguste), compositeur et cantor à Gorlitz, naquit dans cette ville, et y mourut le 25 mai 1839, dans un âge peu avancé. Il avait dirigé la fête musicale de la société de chant de la Lusace supérieure, le 7 octobre 1835, et avait été nommé directeur de musique à Gorlitz en 1838. On connaît de lui un *Sanctus* et un *Kyrie* pour un chœur de voix seules qui furent exécutés à la fête musicale de Gorlitz en 1835, et six chants faciles pour soprano, alto, ténor et basse; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. On a aussi de ce musicien un traité élémentaire de musique intitulé : *Kurzer Elementar-Unterricht in Gesänge*; Ibid., 1833, in-4°.

BLUHME (Jean), musicien de la chapelle du roi de Pologne, florissait en 1729. Le catalogue de Breitkopf indique un recueil manuscrit de la composition de ce musicien, sous ce titre : *IV Concerti a liuto concertante, due violini, viola e basso*. *Raccolta* 1ª.

BLUM (Charles-Blume, dit), poëte et musicien, compositeur titulaire de la cour du roi de Prusse, est né à Berlin en 1788, suivant M. Ch. Ferd. Becker (*Die Tonkünstler des 19e Jarhh.*, p. 78), en 1790, d'après le même (*System. Chronol. Darstellung der musical. Literatur*, p. 346), le lexique universel de Schilling et celui de Gassner, et enfin, en 1786, si l'on s'en rapporte au *Conversations-Lexikon*, édit. de 1832. Cette dernière date est la plus vraisemblable. En 1805, il entra dans une troupe de comédiens dirigée par Quandt, et s'y fit remarquer comme chanteur; ensuite il alla à Kœnigsberg, et y étudia la composition sous le directeur de musique Hiller (fils de Hiller de Leipsick). Plus tard il retourna à Berlin, et y fit représenter, en 1810, son premier opéra, *Claudine de Villa-Bella*. Cet ouvrage fut accueilli avec beaucoup de faveur par les Berlinois. Dès ce moment Blum écrivit beaucoup de musique instrumentale et de chant. En 1817 il alla à Vienne, où il trouva un ami et un professeur éclairé en Salieri. C'est en quelque sorte sous la direction de cet artiste qu'il écrivit son opéra *Das Rosen Hütchen* (Le petit chapeau de roses). Cet ouvrage, qui eut trente-neuf représentations consécutives, fut suivi du ballet d'*Aline*, représenté au théâtre de la cour. En 1820, le roi de Prusse nomma Blum compositeur de la chambre. Vers le même temps cet artiste se rendit à Paris pour y étudier les styles de Boieldieu, de Cherubini et d'Auber. En 1822, il retourna à Berlin, où l'administration du théâtre royal de l'Opéra lui fut confiée pendant quatre ans. Il prit ensuite celle du théâtre de Kœnigstadt; mais il la quitta après la deuxième année de sa gestion. Depuis lors, il a fait plusieurs voyages en Allemagne, en France et en Italie. Vers le mois de février 1830, il était à Paris. De retour à Berlin, il n'a plus accepté d'emploi fixe; son occupation principale est devenue la traduction de beaucoup d'ouvrages dramatiques qu'il a arrangés pour la scène allemande. Il a fourni aussi des articles relatifs à la musique à plusieurs journaux. Ses traductions d'opéras et de vaudevilles sont considérées comme préférables à toutes les autres, et les Allemands y reconnaissent un mérite de style fort rare. En 1830, il a publié à Berlin, chez Schlesinger, une traduction allemande de la première édition du livre de l'auteur de cette biographie, intitulé : *La musique mise à la portée de tout le monde*, sous ce titre : *Die Musik, Handbuch für Freunde und Liebhaber dieser Kunst* (un vol. in-12). Cet ouvrage est écrit en général d'une manière élégante.

Les principaux opéras de Blum sont : 1° *Zoraïde, ou la Paix de Grenade*, dont la partition a été gravée à Mayence, chez Schott. — 2° *Les Pages du duc de Vendôme*. — 3° *Canonicus*

Schuster (le Chanoine cordonnier). — 4° *Die Nachtwandlerinn* (la Somnambule). Il a arrangé aussi la musique de plusieurs petits opéras ou vaudevilles, par exemple, *L'Ours et le Pucha*, *Le Mariage de douze ans*, etc. Le style de Blum est gracieux, léger, bien adapté à la scène, mais dépourvu de force et d'originalité. On a de lui une grande quantité de chansons allemandes, de romances et d'autres pièces fugilives pour une voix seule, avec accompagnement de piano, et des recueils de chants à plusieurs voix d'hommes et de femmes, qui ont été publiés à Vienne, Berlin, Hambourg, Leipsick et Mayence. Parmi ses compositions instrumentales on remarque : 1° Trois sérénades pour flûte, clarinette, cor, deux violons, alto et basse, œuvres 49, 50 et 51; Mayence, Schott. — 2° Beaucoup de morceaux en quatuors, trios, duos et solos pour la guitare, instrument dont Blum jouait avec habileté. — 3° Quelques ballets à grand orchestre, particulièrement *Achille* et *Aline*. — 4° Quelques morceaux pour piano, entre autres un *Rondeau à la turque* pour piano et flûte, op. 35. On a aussi de lui une grande méthode complète pour la guitare, divisée en deux parties, dunt la première est didactique et la deuxième pratique; Berlin, Schlesinger. Blum est mort subitement à Berlin, le 2 juillet 1844.

BLUM (Robert), chantre de l'église catholique à Naumbourg (Prusse), s'est fait connaître par l'ouvrage intitulé : *Gebet-und Gesangbuch für deutsch-Katholische-Christen und Choralmelodien* (Livre de prières et de chant avec les mélodies chorales pour les chrétiens catholiques allemands); Naumbourg, 1845.

BLUMBERGEN (Barbe), cantatrice célèbre par son talent et sa beauté, naquit à Ratisbonne. Charles-Quint, qui la vit en 1546, pendant la diète de l'empire, en devint amoureux et eut d'elle Don Juan d'Autriche. Dans la suite il la maria à De Reqnel; mais celui-ci étant mort, en 1578, elle se retira au couvent de Saint-Cyprien, à Mazotta, en Espagne. Elle n'y resta que quatre ans, et elle fit un voyage à Lorette, où elle mourut en 1589.

BLUME (Joseph), né en 1708 à Munich, où son père était violoniste à la chapelle de la cour, fut d'abord au service de l'électeur de Bavière, et ensuite à celui du prince Lubomirski, en Pologne, d'où il passa à la chapelle du prince royal de Prusse en 1743. Il est mort à Berlin en 1782. Ses caprices pour le violon lui ont fait une grande réputation en Allemagne.

BLUME (Henri), frère de Charles Blum, né à Berlin en 1788, fut chanteur dramatique estimé en Allemagne. Sa voix était un baryton étendu. Après avoir fait ses études de chant sous la direction de Gern, il débuta au théâtre royal de Berlin en 1808, dans le *Sacrifice interrompu*, de Winter. Son rôle de prédilection fut celui de *Don Juan* : il le joua pour la première fois le 2 juillet 1812, et y produisit beaucoup d'effet. Retiré du théâtre en 1848 avec une pension, après quarante années de service, il a chanté pour la dernière fois dans la représentation à son bénéfice, le 7 octobre de le même année.

BLUMENROEDER (Charles), compositeur et directeur de musique à Nuremberg, est né dans cette ville, vers 1789. Il était âgé d'environ vingt et un ans, lorsqu'il fit représenter au théâtre royal de Munich, en 1810, l'opéra de *Turandot*, avec une musique nouvelle: l'ouvrage eut peu de succès. Dans la même année, il donna au même théâtre, pour la fête du roi de Bavière, *La Chasse*, opéra-comique, qui fut mieux accueilli. Ayant été nommé directeur de musique dans sa ville natale en 1816, il imprima à la culture de l'art plus d'activité qu'elle n'en avait auparavant chez les habitants de Nuremberg, et organisa des concerts qui obtinrent les applaudissements de tous les amateurs. En 1824 il fit représenter un nouvel opéra de sa composition intitulé : *Die Bürgschaft* (La Bourgeoisie), qui eut beaucoup de succès. Blumenrœder a dirigé les fêtes musicales de la Bavière à Nuremberg, en 1834 et 1835. On a imprimé de cet artiste : Douze chants funèbres à quatre voix, à Nuremberg, en 1834, chez Riegel et Wiesmer.

BLUMENTHAL (Joseph de), est né à Bruxelles le 1er novembre 1782. Son père, qui avait un emploi du gouvernement autrichien, se rendit à Prague, à l'époque de la révolution brabançonne. Le jeune Blumenthal apprit à jouer du violon, ainsi que ses deux frères Casimir et Léopold. Ils eurent tous trois l'abbé Vogler pour maître de composition. Lorsque ce compositeur alla à Vienne écrire son opéra de *Samori* (en 1803), il recommanda ses élèves au directeur du théâtre, et sur son témoignage, ils furent admis dans l'orchestre, Joseph comme alto, les deux autres comme violonistes. Pendant vingt ans environ, Joseph écrivit beaucoup de musique dramatique dont une partie a été attribuée à ses frères. Ses principaux ouvrages sont : 1° *Don Sylvio de Rosalba*, opéra romantique. — 2° Le deuxième acte de l'opéra féerie *Der hurze Mantel* (Le Manteau court). — 3° Des entr'actes et chœurs pour un grand nombre de drames, tels que *Colomb*, *Le Roi Lear*, *Turandot*, *Käthchen von Hellbronn* (La petite Catherine de Heilbronn), *Fernand Cortez*, etc. — Les mé-

lodrames *Camma*, et *Menasko et Elwina*. — 5° Un ballet pantomime. — 6° Plusieurs symphonies à grand orchestre. — 7° Des quatuors faciles pour deux violons, alto et basse, op. 38. — 8° Des variations sur différents thèmes, entre autres sur un air de la *Cenerentola* de Rossini, op. 32; Vienne, Mechetti. — 9° Des trios pour deux violons et violoncelle, op. 34; Vienne; Haslinger. — 10° Duos faciles pour deux violons, œuvres 18, 19 et 20; ibid. — 11° D'autres duos concertants, et des variations sur différents thèmes, pour deux violons. — 12° Une méthode théorique et pratique de violon; ibid. — 13° Quatuors brillants pour flûte op. 31; Vienne, Artaria. — 14° Des messes et autres compositions religieuses. — 15° Des cantates de circonstance. — 16° Des chants à plusieurs voix et à voix seule, et beaucoup d'autres compositions. Joseph Blumenthal était directeur du chœur à l'église des Piaristes lorsqu'il mourut à Vienne, le 9 mai 1850, à l'âge de soixante-dix ans et quelques mois. Son frère Casimir a été directeur de musique à Zurich; il est mort à Lausanne en 1849, et Léopold fut attaché à la musique d'un grand seigneur en Hongrie. Tous deux ont publié des solos de violon, des airs variés pour le même instrument, et divers autres ouvrages.

BLUMENTHAL (Jacques), pianiste et compositeur pour son instrument, est né à Hambourg, le 4 octobre 1829. Avant l'âge de dix ans il commença l'étude du piano sous la direction du professeur Grand, et dans sa quatorzième année il se rendit à Vienne, où il eut pour maître de piano Bocklet, et pour professeur de composition Simon Sechter. Arrivé à Paris en 1846 il y continua ses études de composition dans le cours de Halévy, au Conservatoire. Il était alors âgé de 17 ans; c'est à cette époque qu'il commença à se faire connaître par quelques légères productions pour le piano, au nombre desquelles on remarque *La Source*, petite pièce élégante qui obtint un succès de salons. Les événements politiques de 1848 obligèrent Blumenthal à s'éloigner de Paris pour aller s'établir à Londres, ainsi que beaucoup d'autres artistes. Ce changement de position, qu'il considérait alors comme un malheur, devint la source de sa fortune. Distingué par la reine d'Angleterre et par le prince Albert, il eut bientôt le patronage de toute la haute société anglaise, et devint le pianiste en vogue. Depuis lors il ne s'est plus éloigné de Londres, que pour faire des voyages sur le continent. On a publié à Paris, chez Brandus, à Milan et en Allemagne, des fantaisies, des nocturnes, des mélodies et des marches pour le piano, de la composition de Blumenthal. Son trio pour piano, violon et violoncelle, op. 28, est considéré comme son meilleur ouvrage.

BLYMA (François-Xavier), bon violoniste, était chef d'orchestre du théâtre de Moscou en 1796. Il paraît avoir quitté cette place en 1801. Il mourut à Kiew, au mois de mai 1822, dans la position de chef d'orchestre du comte de Comburley, amateur passionné de musique. Blyma était artiste distingué comme violoniste, comme chef d'orchestre, et comme compositeur de musique instrumentale. Sa symphonie en *ré*, œuvre deuxième, pourrait être encore entendue avec plaisir, nonobstant les développements que ce genre de musique a reçus depuis l'époque où elle fut écrite. Le catalogue de Traeg (Vienne, 1799) indique un *Concerto de violon avec accompagnement d'orchestre*, en manuscrit, de sa composition. Il a publié : 1° Grande symphonie, op. 1; Moscou, Lieschold. — 2° Symphonie en *ré*, op. 2°; Bonn, Simrock. — 3° Plusieurs œuvres de solos et de pots-pourris pour le violon avec orchestre. — 4° Trois airs variés pour violon, avec accompagnement de violon et basse; Leipsick, Breitkopf et Hærtel.

BOBROWICZ (Jean-Népomucène de), guitariste polonais et compositeur pour son instrument, est né sur les frontières de l'Ukraine, au commencement du dix-neuvième siècle. Après les événements qui ont désolé la Pologne en 1831, il s'est réfugié à Leipsick, s'est fait entendre dans les concerts comme virtuose, et s'y est livré à l'enseignement de la guitare. Il y vivait encore en 1842, et y avait publié environ 40 œuvres de pièces de tout genre parmi lesquelles on remarque : Thèmes divers variés, op. 6, 7, 10, 12, 13, 16, 18, 20, 28, 30; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — *Souvenir de la Pologne*, pot-pourri pour guitare et violoncelle; ibid. — Marches, op. 19 et 25; ibid. — Rondeau brillant, op. 17; ibid. — Valses et Polonaises, op. 11, 24; ibid.

BOCAN. *Voy.* **CORDIER** (Jacques).

BOCCABADATI (Louise), cantatrice, née à Parme où elle fit son éducation vocale dans un couvent, débuta en 1817 au théâtre de cette ville avec un brillant succès. Après avoir chanté sur plusieurs théâtres de l'Italie, elle fut appelée à Munich, où sa belle voix et son excellente méthode firent une impression très-favorable sur le public. De retour en Italie, elle chanta à Venise, en 1823, à Rome dans l'année suivante, à Milan en 1826, et retourna à Rome en 1827. Partout elle était accueillie aux applaudissements des *Dilettanti*. Son talent était remarquable particulièrement dans l'opéra bouffe, qui alors avait encore de chauds partisans. Les entrepreneurs de

tous les grands théâtres recherchaient Mme Boccabadati, à cause de sa verve dans les ouvrages de ce genre. Naples voulut la conserver pendant les années 1829, 30 et 31. Le compositeur Despréaux écrivait de Naples, le 17 février 1830, une lettre dans laquelle on lit ce passage : « La Boc« cabadati fait fureur. C'est une petite femme « sèche et noire, qui, sans être vieille, n'est « pas non plus dans son printemps. Elle exécute « bien les difficultés; mais elle manque d'élé« gance, de grâce, et ne charme pas. Sa voix, « qui a de l'étendue, est un peu criarde dans le « haut, mais du reste fort juste (*voy.* la *Revue « musicale*, t. VII, p. 172). » Berlioz, qu'on ne peut accuser de partialité en faveur des musiciens de l'Italie, était plus favorable à Mme Boccabadati, en 1832, lorsqu'il écrivait (*Lettres d'un enthousiaste*, dans la *Revue musicale*, t. XII, p. 75) : « Mme Boccabadati est un fort beau ta« lent qui mérite peut-être plus que sa réputa« tion. » En 1835, elle chantait à Londres, puis à Turin, où elle fut rappelée pour trois saisons. A Lisbonne elle excita l'enthousiasme pendant les années 1840, 41 et 42. Rentrée dans sa patrie, elle chanta à Turin en 1843, à Gênes en 1844, et à Palerme dans l'année suivante. Après cette époque, elle disparaît de la scène, et les renseignements manquent sur sa personne et la suite de sa carrière. Mme Boccabadati avait épousé un M. Gazzuoli, dont elle a eu un fils et une fille (Augustine *Boccabadati-Gazzuoli*), qui chanta à Parme, en 1844, à Gênes en 1845, et à Rome en 1846. Louise Boccabadati est morte à Turin, le 12 octobre 1850.

BOCCACINI (Joseph), compositeur, né à Ancone, en 1797, y a fait représenter en 1829 l'opéra bouffe *I Pretendenti ridicoli*, qui n'eut pas de succès. Il a composé beaucoup de musique d'église, qui est restée en manuscrit. Au mois de mars 1832 il était à Bologne et y obtint le titre de membre de l'académie philharmonique de cette ville.

Il y a eu un bon ténor de ce nom (*François Boccacini*), qui commença à briller vers 1820. En 1823, après avoir chanté à Parme, il entra au service de la cour de Dresde, et y fut attaché jusqu'en 1825. Le climat de la Saxe ayant été défavorable à sa voix, il demanda sa démission, et dans la même année il chanta à Turin. En 1826 il était à Rome; puis il retourna à Turin. En 1830 on le retrouve à Palerme; puis il chanta au théâtre de Messine pendant la saison du carnaval, en 1833. Après cette époque, les renseignements manquent sur cet artiste.

BOCCHERINI (Louis), compositeur d'un génie fécond et original, naquit à Lucques, le 14 janvier 1740. Admis au nombre des élèves du séminaire de sa ville natale, il reçut les premières leçons de musique de l'abbé Vannucci, maître de chapelle de l'archevêché. Un goût invincible le poussait à l'étude du violoncelle, il s'y livra sans réserve, et ses progrès sur cet instrument furent rapides. C'est au penchant que Boccherini avait pour ce même instrument, et à l'habileté qu'il y avait acquise, qu'il faut attribuer le choix qu'il en a fait pour ses quintetti, et les difficultés qu'il a mises dans sa partie, nonobstant le désavantage qui devait en résulter pour la popularité de sa musique. Assez instruit dans l'art pour apprécier les heureuses dispositions du jeune musicien, le père de Boccherini, contrebassiste à la métropole de Lucques, ne voulant pas que des qualités si précieuses ne portassent point leurs fruits, envoya son fils à Rome pour y apprendre l'art d'écrire, et pour perfectionner son talent sur l'instrument qu'il avait choisi. La nature avait été si libérale envers lui, qu'elle avait laissé peu de chose à faire à ses maîtres. Toutefois, c'est peut-être à son séjour à Rome qu'il fut redevable de la délicieuse naïveté qui se fait remarquer dans toutes ses compositions. De son temps on faisait de la musique dans toutes les églises de Rome; dans quelques-unes, il y avait des instruments mêlés aux voix, et les œuvres qu'on exécutait étaient dans le style *concerté;* mais dans plusieurs autres, et particulièrement à la chapelle Sixtine, on entendait habituellement la musique de l'ancien style, appelé *osservato*, où Palestrina a mis un charme, une douceur, dont l'effet était encore augmenté à cette époque par la réunion des plus belles voix, et par une exécution parfaite. Boccherini a souvent exprimé en termes pleins d'enthousiasme le plaisir qu'il avait éprouvé à l'audition de cette musique; vers la fin de sa vie, l'impression qu'il en avait reçue ne s'était point encore affaiblie. Il est remarquable que le certain vague qui plaît tant dans la musique de Palestrina n'est pas sans analogie avec celui qui caractérise les compositions de Boccherini.

De retour à Lucques, après quelques années d'absence, le jeune artiste y trouva Manfredi, élève de Nardini pour le violon, et son compatriote. Il se lièrent de l'amitié la plus étroite, et partirent ensemble pour l'Espagne, alors le pays de l'Europe où l'on trouvait les plus grands artistes réunis. D'abord ils se rendirent à Turin, où leur talent comme compositeurs et leur habileté comme instrumentistes excitèrent la plus vive admiration.

Boccherini venait de produire ses premiers trios pour deux violons et basse : ils étaient encore en manuscrit, et les amateurs considé-

raient comme une faveur précieuse la permission d'en obtenir des copies. Dans une notice très-bien faite sur Boccherini, M. L. Picquot remarque que ces trios sont le seul œuvre produit par cet artiste dans l'intervalle de 1762 à 1767; ce qui indique que l'excursion de Boccherini et de Manfredi se prolongea pendant plusieurs années. Après avoir visité quelques villes de la Lombardie, du Piémont et du midi de la France, les jeunes artistes arrivèrent à Paris vers 1768 (1). L'éditeur La Chevardière, qu'ils eurent occasion de connaître dès leur arrivée, les présenta au baron de Bagge, chez qui ils trouvèrent l'élite des artistes français de cette époque. Le charme des compositions de Boccherini, qu'ils y firent entendre, leur procura un succès qu'ils n'auraient pas obtenu par le seul mérite de leur exécution. Il en fut de même au Concert spirituel, où ils jouèrent les mêmes compositions, aux grands applaudissements de l'assemblée. Le lendemain, l'éditeur Venier vint trouver Boccherini, lui fit beaucoup d'offres de services, et demanda la faveur de graver ses ouvrages. Les éditeurs sont les mêmes dans tous les temps : le succès de l'œuvre décide de leur intérêt pour l'auteur. Quoi qu'il en soit, Boccherini saisit avec empressement l'occasion qui se présentait de révéler au monde musical les trésors de son génie : il dédia son premier œuvre de quatuors à Venier, qui le publia, et acquitta la dette de sa reconnaissance envers La Chevardière, en lui dédiant aussi ses premiers trios, qui parurent, chez cet éditeur (2). Bientôt recherché avec empressement par les amateurs d'élite, que charmaient ses inspirations originales, Boccherini satisfit à leur empressement par l'abondance de sa verve. Au nombre de ses productions qui appartiennent à la même époque, il faut signaler les six sonates pour clavecin et violon dédiées à Mme Brillon de Jouy, claveciniste distinguée (*voy.* ce nom), qui était alors au premier rang des amateurs français.

Séduit par les espérances de faveur et de fortune que leur donnait l'ambassadeur d'Espagne à Paris, Boccherini et Manfredi se dirigèrent vers Madrid à la fin de l'année 1768 ou au commencement de 1769. Ce qui est certain, c'est que Boccherini y était dans cette même année, car un *concerto a piu stromenti etc. composto per la corte di Madrid*, gravé à Paris chez Venier, porte au frontispice : *composé en 1769, œuvre 8 de l'auteur.* Manfredi n'était allé à Madrid que dans le dessein d'y amasser des richesses; il ne négligea rien de ce qui pouvait lui en faire acquérir; mais Boccherini, préoccupé de l'amour de son art, et doué d'ailleurs de cette insouciance qui était autrefois un des traits caractéristiques des hommes de génie; Boccherini, dis-je, plus ému à la pensée de sa gloire qu'à celle de sa fortune, ne songea guère à ce qui pouvait assurer celle-ci. Conformément à la tradition, j'ai dit, dans la première édition, que Boccherini fut attaché au service du roi et à celui du prince des Asturies; mais, comme tous les biographes, j'ai été induit en erreur. « Boccherini (dit M. Picquot) apporta avec « lui en Espagne son troisième livre de trios « (gravé. op. 9), qu'il s'empressa de dédier au « prince des Asturies (plus tard Charles IV). « Immédiatement après il composa, *per la corte* « *di Madrid*, un concerto *a piu stromenti obbli-* « *gati* (gravé, op. 8). Quel effet produisirent ces « deux ouvrages sur l'esprit du roi et de son fils « aîné en faveur de Boccherini? On ne saurait le « dire exactement; mais il est hors de doute que « le grand compositeur n'obtint pas la distinction « due à son mérite, puisque ni le roi, ni l'héritier « présomptif ne songèrent à se l'attacher. Ce fut « l'infant Don Louis, frère de Charles III, qui « répara cette injustice. En effet, on remarque que, « dès cette même année 1769, Boccherini écri- « vit pour son protecteur six quartetti (gravés, « op. 6) qu'il lui dédia en prenant le titre de « *compositore e virtuoso di camera di S. A.* « *R. Don Luigi infante d'Ispagnia.* Tous les « manuscrits de l'auteur reproduisent invaria- « blement, sur leur feuille de tête, cette qualifi- « cation unique, sans qu'il y soit fait jamais « mention d'autres titres jusqu'à la mort de l'in- « fant, arrivée le 7 août 1785. A partir de cette « époque, au contraire, on voit Boccherini étaler « avec une sorte de complaisance les différents « titres dont il était revêtu. Ainsi, par exemple, « on lit assez fréquemment : *Composti da* « *Luigi Boccherini, professore di musica all'* « *attual servizio di S. M. C.; Compositore di* « *camera di S.M. Prussiana; Direttore del con-* « *certo dell' eccellentissima señora, contessa* « *di Benevente, duchessa di Ossuna, Grandia,* « *etc., etc.* Mais souvent aussi il néglige la plu- « part de ces titres pour ne conserver que celui

(1) J'ai dit dans la première édition de cette Biographie que ce fut en 1771; mais M. Picquot a démontré par l'œuvre cinquième de Boccherini, qu'il était à Paris en 1768, car il porte précisément cette date.

(2) Pour n'avoir pas à me répéter, je déclare ici que je suis redevable des rectifications de la Biographie de Boccherini à l'excellente notice de M. Picquot. Cet amateur distingué a eu à sa disposition pour la faire les éditions originales des œuvres de ce grand artiste, et, ce qui est plus précieux encore, le manuscrit autographe du catalogue chronologique fait par Boccherini lui-même avec un soin minutieux. M. Picquot a fait usage de ces documents avec beaucoup d'intelligence et de discernement.

« de compositeur de la chambre du roi Frédé- « ric-Guillaume II, dont il était pensionné, et « pour lequel il écrivit, de 1787 à 1797, tous les « ouvrages que son génie fit éclore pendant cette « période. » Les faits exposés dans ce paragraphe par M. Picquot prouvent bien que le roi d'Espagne n'employa pas Boccherini comme compositeur, mais non qu'il ne l'attacha pas à sa maison : car la qualité que l'artiste prenait sur ses ouvrags après la mort de don Louis démontre précisément le contraire. *All' attual servizio* ne peut signifier *pensionné;* car ces mots indiquent précisément un service actif. Ce service, dit M. Picquot, n'était qu'un vain titre d'organiste *in partibus*; mais il ne rapporte aucune preuve de ce fait et ne l'appuie par aucun document. Ce qui ressort de tout cela, c'est que Boccherini fut attaché à la cour du roi d'Espagne dès 1785, et qu'il resta dans la même position après que Charles IV eut succédé à son père, le 14 décembre 1788. Ce n'était donc point une pension qu'il recevait : c'était un traitement. Plus tard, vraisemblablement, le traitement fut converti en pension.

Lorsqu'il arriva en Espagne, le prince héréditaire avait à son service Gaetano Brunetti, violoniste habile et compositeur agréable. Cet artiste n'avait publié que des ouvrages médiocres jusqu'à l'époque où il arriva à Madrid: plus tard son style se transforma, et tout porte à croire que l'effet produit sur lui par les compositions de Boccherini et les conseils de ce grand musicien exercèrent la plus heureuse influence sur ses inspirations. Cependant la jalousie et la crainte de se voir supplanter dans sa position par un homme dont la supériorité n'était pas contestable, lui firent payer de la plus noire ingratitude les services qu'il en avait reçus. Boccherini avait sur Brunetti l'avantage du génie; mais celui-ci, doué de l'esprit le plus fin et le plus adroit, prenait sa revanche dans l'intrigue. Le digne artiste voyait bien que son élève employait toute son adresse à lui nuire dans l'esprit du prince des Asturies; mais il n'avait pas l'habileté nécessaire pour déjouer ses manœuvres. Une anecdote rapportée par le violoniste Alexandre Boucher, qui fut longtemps au service de la cour d'Espagne, prouve jusqu'où allaient les préventions qu'avait fait naître Brunetti dans l'esprit du prince contre Boccherini et contre sa musique. Suivant cette anecdote, reproduite par Castil-Blaze à sa manière dans la Biographie de Boucher (*Revue de Paris*, mai 1845, page 10), don Louis, oncle de Charles IV, alors prince des Asturies, conduisit un jour Boccherini chez son neveu pour lui faire entendre de nouveaux quintettes de son maître favori. Dans l'exécution d'un de ces morceaux, le prince jouait le premier violon; un passage de sa partie, où la même forme se répétait longtemps avec monotonie, lui déplut; il le joua en ricanant, et finit par se lever, en déclarant la musique détestable. Boccherini se défendait de son mieux : il finit par faire entendre au prince, avec beaucoup d'inconvenance, que pour juger du mérite d'une œuvre de musique, il est nécessaire de s'y connaître. A peine ces mots sont prononcés, que le prince, doué d'une force herculéenne, saisit Boccherini par ses habits, et, le passant en dehors d'une fenêtre, le suspendit au-dessus de l'abîme. Un cri de la princesse des Asturies le rappela à lui-même, et il rejeta violemment l'artiste à l'extrémité de l'appartement. Un pareil acte de brutalité n'a rien qui étonne de la part d'un prince qui poursuivait un ministre du roi son père l'épée à la main, qui donnait des soufflets à un autre et des coups de bâton à un troisième; qui, enfin, se mesurait souvent avec des palefreniers et des portefaix; mais on a peine à comprendre qu'un homme doux et poli, comme l'était Boccherini, y ait donné lieu par une réponse dont l'inconvenance prenait un caractère très-grave par le rang de celui à qui elle s'adressait. Quoi qu'il en soit de l'exactitude de l'anecdote, il est certain que l'influence mauvaise de Brunetti sur l'esprit de son maître ne cessa pas après que celui-ci fut monté sur le trône, et qu'elle se fait reconnaître dans l'abandon et dans la misère où vécut Boccherini jusqu'à la fin de ses jours. A l'abri du besoin tant que vécût son protecteur, l'infant don Louis, il connut les soucis d'une existence précaire après la mort de ce prince. En 1787 il dédia un de ses ouvrages au roi de Prusse Frédéric-Guillaume II, grand amateur de musique et protecteur des artistes. Une lettre gracieuse, le diplôme de compositeur de la chambre du roi et une tabatière de prix remplie de frédérics d'or furent la récompense de cette dédicace. Dès ce moment, Boccherini n'écrivit plus que pour le roi de Prusse, comme le prouvent ses manuscrits depuis 1787, ainsi que cette note de son catalogue thématique autographe, sous la même année : *Tutti le seguenti opere sono state scritte espressamente per S. M. il Re di Prussia.* Les dix années qui suivirent s'écoulèrent sans apporter de changement dans la fortune du compositeur; mais Frédéric-Guillaume II mourut le 16 novembre 1797, et de nouveaux embarras assaillirent Boccherini

C'est dans ces circonstances que Lucien Bonaparte fut envoyé comme ambassadeur de la République française à Madrid. Homme d'une haute

intelligence, amateur éclairé des arts, et plein de générosité, il récompensa magnifiquement l'hommage de six quintettes pour le piano dédiés à la nation française que Boccherini mit sous son patronage, et douze autres quintettes pour deux violons, deux altos et violoncelle, belles compositions, les seules qu'il a écrites en ce genre, et qu'il dédia à son nouveau protecteur. La mauvaise fortune qui avait poursuivi l'illustre artiste pendant la plus grande partie de sa vie vint encore le visiter alors; car Lucien Bonaparte fut bientôt rappelé à Paris, et avec lui disparurent les ressources momentanées dont Boccherini avait joui peu de temps. Une seule lui restait dans le marquis de Benavente, dont il avait fait la connaissance vers 1796, et qui, amateur passionné de guitare, lui avait demandé des compositions avec une partie obligée pour cet instrument. Satisfaisant à cette demande, Boccherini avait arrangé de cette manière un assez grand nombre de ses anciens ouvrages; mais tout cela avait un terme, et les besoins d'une famille n'en ont pas. Parvenu à la vieillesse, et envisageant avec effroi le sort qui lui était réservé pour ses dernières années, Boccherini avait songé à quitter l'Espagne pour la France, certain qu'il était de trouver à Paris de la sympathie et des ressources pour son talent : mais pour faire une longue route avec une famille, il fallait de l'argent qu'il n'avait pas. Mme Gail le vit à Madrid, dans un voyage qu'elle y fit en 1803. N'ayant alors qu'une seule chambre pour son logement et celui de toute sa famille, troublé dans ses travaux par le bruit que faisaient incessamment ses enfants, il avait imaginé de faire construire une espèce d'appentis en bois, où il se retirait au moyen d'une échelle, lorsqu'il voulait travailler en repos. Néanmoins sa gaîté ne l'avait point abandonné. Heureux par l'art qu'il aimait avec passion, quoiqu'il ne lui procurât pas même en Espagne les jouissances de l'artiste, c'est-à-dire celles de l'amour-propre; travaillant pour lui-même, sans autre but que celui de se plaire à ce qu'il faisait, et de procurer un morceau de pain à sa famille, il avait conservé l'active imagination de la jeunesse, et tous ses maux étaient oubliés dès qu'il pouvait se livrer en liberté à ses inspirations. Doué d'une douceur inaltérable, jamais il ne montrait le moindre mouvement d'impatience contre la mauvaise fortune. Telle était d'ailleurs sa probité délicate, que, dans cette triste position, il refusa cent louis que Mme Gail était chargée de lui offrir pour son *Stabat*, parce que ce morceau lui avait été demandé par une autre personne qui ne lui payait que *soixante piastres* (environ 280 francs). Cependant les dernières années de sa vie furent remplies par un travail sans relâche, devenu pénible pour un vieillard, et si mal payé, que l'indigence de l'artiste était extrême lorsqu'il expira, le 28 mai 1805, à l'âge de plus de soixante-cinq ans, suivant l'acte de décès inscrit dans les registres de la paroisse Saint-Juste, à Madrid. On a dit que la cour et les grands honorèrent ses funérailles; mais, d'après les renseignements que s'est procurés M. Picquot, son convoi se fit au contraire sans pompe, et ne fut accompagné que d'un petit nombre d'amis dévoués.

Boccherini avait été marié deux fois. Il ne fut pas plus heureux comme père et comme époux qu'il ne l'était comme artiste; car il eut le malheur de perdre deux filles déjà grandes, et sa seconde femme mourut à ses côtés, frappée d'apoplexie foudroyante. Tous ses autres enfants l'ont suivi dans la tombe. Le dernier, don José, archiviste du marquis Seralbo, est décédé en 1847, laissant un fils, don Ferdinando Boccherini, professeur à l'académie des arts de Madrid, qui a fourni à M. Picquot quelques renseignements sur son illustre aïeul.

Jamais compositeur n'eut plus que Boccherini le mérite de l'originalité : ses idées sont tout individuelles, et ses ouvrages sont si remarquables sous ce rapport, qu'on serait tenté de croire qu'il ne connaissait point d'autre musique que la sienne. La conduite, le plan de ses compositions, leur système de modulation, lui appartiennent en propre comme les idées mélodiques. Admirable par la manière dont il sait suspendre l'intérêt par des épisodes inattendus, c'est toujours par des phrases du caractère le plus simple qu'il produit l'effet le plus vif. Ses pensées, toujours gracieuses, souvent mélancoliques, ont un charme inexprimable par leur naïveté. On a souvent reproché à Boccherini de manquer de force, d'énergie : c'est ce qui a fait dire au violoniste Puppo que ce compositeur était *la femme de Haydn*; cependant plusieurs de ses quintetti sont empreints d'un caractère de passion véhémente. Son harmonie, quelquefois incorrecte, est féconde en effets piquants et inattendus. Il fait souvent usage de l'unisson, ce qui réduit parfois son quintette à un simple duo; mais, dans ce cas, il tire parti de la différence des timbres avec une adresse merveilleuse, et ce qui serait un défaut chez un autre, devient chez lui la source de beautés qui lui sont propres. Ses adagios et ses menuets sont presque tous délicieux; ses finales seules ont vieilli. Chose singulière! avec un mérite si remarquable, Boccherini n'est connu maintenant qu'en France. L'Allemagne dédaigne sa simplicité naïve, et l'opi-

nion qu'en ont les artistes de ce pays se résume dans un mot prononcé par Spohr à Paris, dans une réunion musicale où l'on venait d'exécuter quelques-uns des quintetti du maître italien. On demandait au célèbre violoniste et compositeur allemand ce qu'il en pensait : *Je pense*, répondit-il, *que cela ne mérite pas le nom de musique!* Il est fâcheux que la manière de sentir se formule comme les idées chez les artistes, et qu'un homme de mérite, passionné pour les transitions fréquentes, soit arrivé au point de ne plus trouver de charme aux choses simples et naturelles; et, ce qui est bien plus triste encore, à devenir insensible au mérite de créations toutes originales et individuelles. Heureux l'artiste qui sait certaines choses qu'on ignorait un siècle avant lui; mais malheureux cent fois celui dont le savoir se transforme en habitudes, et qui ne comprend que ce qu'on fait de son temps. L'art est immense; gardons-nous de le circonscrire dans une forme et dans une époque.

Baillot, interprète admirable des œuvres de tous les grands maîtres, avait su conserver à celles de Boccherini tout le charme de la jeunesse. Après lui, cette musique ravissante a été négligée par les jeunes artistes. Bientôt elle sera tombée dans un profond oubli; car le nombre d'amateurs intelligents qui la connaissent et en sentent les beautés diminue chaque jour. Je fais ce qui est en mon pouvoir pour en perpétuer le souvenir, en la faisant exécuter par les jeunes artistes du Conservatoire de Bruxelles; mais bientôt je ne serai plus : Dieu sait ce qui en adviendra quand j'aurai fermé les yeux.

Doué d'autant de fécondité que d'originalité, Boccherini a produit trois cent soixante-six compositions instrumentales, dont les formes primitives sont classées de cette manière : 6 sonates pour piano et violon; 6 idem pour violon et basse; 6 duos pour 2 violons; 42 trios pour 2 violons et violoncelle, dont 2 sont inédits; 12 idem pour violon, alto et violoncelle; 91 quatuors pour 2 violons, alto et violoncelle; dont 24 inédits; 18 quintettes pour flûte ou hautbois, 2 violons, alto et violoncelle; 12 idem pour flûte, 2 violons, alto et violoncelle; 12 idem pour piano, 2 violons, alto et violoncelle; 113 idem pour 2 violons, alto et 2 violoncelles, dont 20 inédits; 12 idem pour 2 violons, 2 altos et violoncelle, tous inédits; 16 sextuors pour divers instruments, dont 2 inédits; 2 octuors idem inédits; 20 symphonies, dont 11 inédites; 8 symphonies concertantes; 1 concerto de violoncelle. Ces compositions, disposées en œuvres, n'ont pas été faites dans l'ordre des numéros qu'on leur a donnés en les publiant. Les divers arrangements qui en ont été faits et auxquels on a donné des numéros, comme s'ils étaient des œuvres originales, contribuent aussi à jeter du désordre dans leur suite chronologique; enfin, des supercheries commerciales ont fait figurer parmi les productions de Boccherini quelques œuvres apocryphes. M. Picquot, qui a réuni la plupart des éditions primitives, toutes peut-être, et qui a eu connaissance des autres, les range dans l'ordre suivant : Op. 1 : *Sei sinfonie o sia quartetti per due violini, alto e violoncello, dedicati a veri dilettanti e conoscitori di musica;* Paris, Venier; Amst., Hummel. — Op. 2 : *Six trios à 2 violons et violoncelle;* Paris, La Chevardière. — Op. 3 : Six idem, 2e livre; ibid. M. Picquot considère cet œuvre comme apocryphe. — Op. 4 : *Sei sinfonie a tre, per due violini e violoncello;* Paris, Venier, 3e livre. — Op. 5 : Six duos pour 2 violons; Paris, La Chevardière. — Op. 6 : *Sei sonate di cembalo e violino obligato dedicate a Madama Brillon de Jouy;* Paris, Venier; composés en 1768, op. 5 de l'auteur. — Op. 6 (bis) *Sei quartetti per due violini, alto e violoncello;* Paris, Venier; Amsterdam, Hummel, avec indication d'op. 2; composés en 1769, op. 8 de l'auteur. — Op. 7 : *Sei conversazioni a tre, per due violini e violoncello, dedicate a gli amatori della musica*, Paris, Miroglio, au bureau d'abonnement musical, 4e livre de trios. Ces trios ne figurent pas dans le catalogue thématique des œuvres de Boccherini dressé par lui-même; cependant, quoique des doutes se soient élevés sur leur authenticité et qu'on les ait attribués à Marescalchi, marchand de musique à Naples, M. Picquot n'hésite pas à les reconnaître pour appartenir à l'illustre compositeur. — Op. 8 : *Concerto a piu stromenti concertanti, due violini, oboe, violoncello, alto e basso obligati, due violini, fagotti e corni di ripieno, composto per la corte di Madrid;* Paris, Venier; composé en 1769, œuvre 7 de l'auteur. — Op. 9 : *Sei terzetti per due violini e violoncello*, dédiés au prince des Asturies; Paris, Venier; composé en 1676, op. 6 de l'auteur. — Op. 10 : *Sei quartetti per due violini, alto e violoncello, dedicati alli Signori dilettanti di Madrid;* Paris, Venier; Amsterdam, Hummel, avec indication d'op. 7; composé en 1770, op. 9 de l'auteur. — Op. 11 : *Sei divertimenti per due violini, alto e violoncello;* Paris, Venier; Amsterdam, Hummel, avec indication d'op. 8; composé en 1772, op. 15 piccola de l'auteur. — Op. 12 : *Sei quintetti per due violini, viola e due violoncelli;* Paris, Venier; composé en 1771, op. 10 de l'auteur. — Op. 13 : *Sei quintetti per due vio-*

lini, viola e due violoncelli; ibid.; composé en 1771, op. 11 de l'auteur. — Op. 14 : *Sei terzetti per violino, viola e violoncello;* Paris, La Chevardière; composé en 1772, op. 14 de l'auteur. — Op. 15 : *Sei divertimenti per due violini, flauto obligato, viola, due violoncelli, e basso di ripieno, espressamente composti per S. A. R. don Luigi, Infante di Spagnia;* Paris, La Chevardière. Composé en 1773, op. 16 de l'auteur. — Op. 16 : *Six symphonies à plusieurs instruments recitants, composées pour S. A. R. l'Infant Don Louis d'Espagne;* ibid., 1771, op. 12 de l'auteur. — Op. 17 : *Sei quintetti per due violini, viola e due violoncelli;* ibid., 1774, op. 18 de l'auteur. — Op. 18 et 19 : inconnus. — Op. 20 : 6 idem; Paris, Venier, 1772; op. 13 de l'auteur. — Op. 21 : *Six quintetti pour flûte, 2 violons, alto et violoncelle;* Paris, La Chevardière, 1773, op. 17 *piccola* de l'auteur. — Op. 22 : *Sei sinfonie per due violini, viola e basso, oboi o flauti e corni;* Paris, Sieber, 1775, op. 21 de l'auteur. — Op. 23 : *Sei quintetti per due violini, viola e due violoncelli;* Paris, Venier, 1775, op. 20 de l'auteur. — Op. 24 : *Sei sestetti concertanti per due violini, due viole e due violoncelli;* Paris, Sieber, 1776, op. 23 de l'auteur. — Op. 25 : *Sei quintetti pour flûte, deux violons, alto et violoncelle;* Paris, La Chevardière, 1774, op. 19 de l'auteur. — Op. 26 : *Sei quartetti per due violini, alto e basso, libro quinto di quartetti;* ibid., 1775, op. 22 de l'auteur. — Op. 27 : *Sei quartetti concertanti per duo violini, alto e violoncello;* Paris, Sieber; Amsterdam, Hummel, avec indication d'op. 11; 1777, op. 24 de l'auteur. — Op. 27 bis : *Concerto pour flûte;* Paris, Frère; ouvrage apocryphe et sans mérite. — Op. 28. *Six trios dialogués pour deux violons et violoncelle;* Paris, Bailleux. Supercherie mercantile. — Op. 29, 30, 31, inconnus. — Op. 32 : *Six quatuors à deux violons, viole et basse obligés,* production peu digne de Boccherini, écrite en 1778, op. 26 de l'auteur. — Op. 33 : *Six idem* à deux violons, alto et violoncelle; Paris, Sieber, 1780, op. 32 de l'auteur. — Op. 34 : *Concerto per il violoncello obligato;* Amsterdam, Henning; Vienne, Cappi. — Op. 35 : *Six trios pour deux violons et violoncelle;* Paris, Boyer, 1781, op. 34 de l'auteur. — Op. 36 : *Trois quintetti pour deux violons, alto et deux violoncelles;* Paris, Imbault, 1778, op. 25 de l'auteur. Cet ouvrage était composé de six quintettes; les autres ont été reportés dans des publications postérieures. — Op. 37 : *Six duos concertants pour deux violons;* Paris, Barbieri. Supercherie de commerce : Agus (*voy.* ce nom) est l'auteur de ces duos. — Op. 37 bis : *Vingt-quatre nouveaux quintetti à deux violons, alto et deux violoncelles;* Paris, Pleyel. Collection formée d'un choix fait dans les œuvres composés par Boccherini depuis 1778 jusqu'en 1795. Il faut lire la note de M. Picquot sur cette collection : à l'aide du catalogue thématique original de l'auteur, il y indique les œuvres auxquels appartient chaque numéro, avec la date de la composition. Une erreur singulière est échappée à cet amateur distingué, lorsqu'il dit que le numéro 42, écrit en 1793, est un développement d'un motif du duo *Cara, cara,* du *Matrimonio segreto,* et fait à ce sujet un rapprochement et un éloge chaleureux du génie des deux compositeurs : il a oublié que le *Matrimonio segreto* ne fut composé à Vienne que dans cette même année 1793, et qu'à cette époque aucune communication n'était possible entre l'Allemagne et Madrid. Nul doute que la ressemblance des deux motifs n'ait été fortuite. — Op. 38 : *Six trios pour violon, alto et violoncelle;* Paris, Pleyel, huitième livre, 1793, op. *piccola* 47 de l'auteur. — Op. 39 : *Douze quatuors pour deux violons, alto et violoncelle,* première, deuxième, troisième et quatrième livraisons; Paris, Pleyel. Collection formée de compositions prises dans diverses œuvres de l'auteur. — Op. 40 : *Six quartettini pour deux violons, alto et violoncelle;* Paris, Pleyel. 1796, op. *piccola* 53 de l'auteur. — Op. 41 : *Symphonie concertante à huit instruments obligés, deux violons, deux violoncelles, alto, hautbois ou flûte, cor et basson;* Paris, Pleyel, 1797, op. *piccola* 38 de l'auteur. — Op. 42 : *Premier sextuor pour deux violons, alto, cor et deux violoncelles; Second sextuor pour violon, viole, basson, hautbois ou flûte, contrebasse et cor;* Paris, Pleyel, 1797, op. 38 *piccola* de l'auteur. — Op. 43 : *Ouverture à grand orchestre pour deux violons, deux altos, violoncelle, contrebasse, deux hautbois, deux cors et basson;* ibid., 1790, op. 43 de l'auteur. — Op. 44 : *Six trios pour deux violons et violoncelle;* Paris, Pleyel, neuvième livre, 1796, op. 54 de l'auteur. Deux trios de cet œuvre original ont été supprimés par l'éditeur et remplacés par deux autres trios tirés de l'œuvre 35; puis les deux trios supprimés ont été arrangés en duos et publiés comme tels par le même éditeur. — Op. 45 : *Six nouveaux quintetti pour flûte ou hautbois, deux violons, alto et violoncelle;* Paris, Pleyel, 1797, op. *piccola* 55 de l'auteur, composé pour Barli, excellent hautboïste italien attaché à la musique du roi d'Espagne Charles IV. — Op. 46 (1) : *Six duos pour deux violons;* ibid. — Op. 46 bis : *Six quintetti pour piano, deux violons, alto et violoncelle;*

(1) Voir pour cet œuvre la remarque sur l'œuvre 44.

ibid., 1797, op. 56 de l'auteur.— Op. 47 : *Douze nouveaux quintetti pour deux violons, viole et deux violoncelles*, en 4 livraisons; ibid. Collection formée de quintettes choisis dans divers œuvres. — Op. 48 : *Six quintetti idem*; ibid. Même observation que pour les précédents. — Op. 49 : *Six quintettini pour deux violons, alto et 2 violoncelles*; ibid., 1779, op. 27 de l'auteur. — Op. 50 : *Six quartetti*, idem, n°s 82 à 87 de la collection publiée par Janet et Cotelle, 1788, op. 40 de l'auteur. — Op. 51 : *Six idem*, seizième livre, n°s 88 à 93 de la même collection, 1779-1795, op. 50 de l'auteur. Il n'y a point d'œuvres connus sous les n°s 52 à 57. — Op. 58 : *Six quartetti à deux violons, alto et violoncelle*; Paris, Sieber; 1799, op. 58 de l'auteur. — Ouvrages publiés sans numéro d'œuvre : 1° *Première symphonie à quatre parties obligées, cors de chasse ad libitum, del signor Bouqueriny* (sic), imprimée avec les nouveaux caractères, par Grangé; Paris, 1767, in-fol. Supercherie commerciale. — 2° *Six sonates à violon seul et basse*; Paris, La Chevardière. — 3° — *Quatre concertos pour violoncelle*, n°s 1 à 4; Paris, Miroglio, Boyer. Même observation.— 4° *Sérénade à deux violons, deux hautbois, deux cors et basse*, composée à l'occasion du mariage de l'infant don Louis d'Espagne (le 25 juin 1776), petit format obl; Lyon, Guerra. Même observation. — 5° *Six sonates en trios pour le clavecin ou piano-forte, avec acc. de violon et basse*; Paris, La Chevardière; Boyer. Même observation. — 6° *Trois trios pour flûte, violon et basse*; Paris, Boyer. — 7° *Trois trios pour flûte, violon et basse*. Livre deuxième; ibid. — 8° *Trois quatuors pour flûte, violon, alto et basse*, livre premier; ibid. — 9° *Trois quatuors, idem*; ibid. Ces quatre ouvrages ont été fabriqués avec des fragments des premières compositions de Boccherini. —10° *Six sonates pour piano et violon*; Paris. Ouvrage arrangé d'après des quatuors et quintettes. — 11° *Trois idem*, op. 2; Offenbach, André. Ces sonates sont extraites et arrangées des premiers trios pour violon, alto et violoncelle, op. 14. — 12° *Trois idem*, livre 3; Paris, Sieber.— 13° *Trois idem*, liv. 4; ibid. — 14° *Six sonates idem*, livre cinquième; Amsterdam, Hummel. — 15° *Six idem*, Vienne, Artaria. Il n'est pas douteux que tout cela est supposé ou arrangé. — 16° *Trois quatuors pour flûte, violon, alto et violoncelle*, œuvre cinquième pour la flûte; Paris, Pleyel. Arrangés d'après les quintetti n° 44, 45 et 60 de la collection Janet et Cotelle. — 17° *Première symphonie périodique* à grand orchestre; Paris, Pleyel. Ouvrage original, 1792, op. 45 de l'auteur. — 18° Deuxième symphonie périodique, idem; ibid., 1792, op. 47 de l'auteur. — 19° *Six quintetti spécialement composés pour le piano forte avec acc. obligés de deux violons, deux altos et violoncelle*; œuvre posthume, dédié à Mme la duchesse de Berry; Paris, Nauzon. Ce sont les quintettes dédiés à la nation française et mis sous le patronage de Lucien Bonaparte. — 20° *Douze nouveaux quintetti pour deux violons, deux altos et violoncelle, composés à Madrid pour le marquis de Benavente. Œuvre posthume*. Première livraison; Bordeaux, Leduc père; Paris, Auguste Leduc. Supercherie mercantile. Ces quintetti sont des arrangements dans lesquels la partie de guitare a été transformée en partie d'alto. — 21° *Stabat Mater* à trois voix (deux soprani et ténor), avec deux violons, alto, violoncelle et contrebasse; Paris, Sieber, 1804, op. 61 de l'auteur. — Indépendamment des arrangements indiqués précédemment, on connaît encore : *Trois sonates pour piano, violon et violoncelle*, tirées des nouveaux quintetti de Boccherini, par Ignace Pleyel; Paris, Pleyel. Ces sonates sont les quintettes n°s 45, 55 et 64 de la collection publiée par Janet et Cotelle. Une seconde suite, qui n'a pas été complétée, ne contient que le n° 65 de la même collection. — *Trois sonates pour piano, violon et alto*, tirées des nouveaux manuscrits de Boccherini, par Hérold père, op. 11; ibid. Ces sonates sont arrangées d'après les n°s 44, 50 et 63 de la même collection. — *Quintetto de Boccherini en ré mineur, arrangé en trio pour piano, violon et basse*, par le marquis de Louvois; Paris, Schlesinger.—*Idem*, en *sol* mineur, arrangé pour les mêmes instruments, pour le même; ibid. (1) Une collec-

(1) Il faut lire les notes intéressantes de M. Picquot sur toutes ces publications. Cet amateur distingué a fait en quelque sorte l'occupation de sa vie du soin de rassembler les œuvres de Boccherini, de les étudier et d'en suivre la filiation. On l'a vu poursuivre pendant dix-huit ans la recherche d'un ouvrage qui lui manquait, et écrire à ce sujet une multitude de lettres. D'ailleurs l'avantage qu'il a eu de posséder le catalogue thématique dressé par Boccherini de toutes ses compositions lui a fourni le moyen de rectifier un grand nombre d'œuvres échappées aux biographes, et à moi-même dans la première édition de cette *Biographie universelle des Musiciens*. Il est un point cependant sur lequel je ne puis lui céder, parce que ma certitude est inébranlable : il s'agit d'un passage où j'ai dit que Cambini a écrit pour Pleyel, éditeur, des imitations de compositions de Boccherini qu'on a publiées parmi les œuvres originales de ce grand artiste. Outre l'opinion générale à ce sujet, lorsque j'étais élève au Conservatoire de Paris, j'ai pour preuve le témoignage de Cambini lui-même. Je dînais avec lui chez l'éditeur Auguste Leduc, et avec Choron, alors associé de celui-ci. C'était, si j'ai bonne mémoire, en 1807. Dans la conversation, Choron dit tout à-coup : « Est-il vrai, père Cambini, que vous avez fa- « briqué du Boccherini pour les marchands, notamment

tion de quatre-vingt-quinze quintetti de Boccherini a été publiée par Janet et Cotelle, à Paris. Elle est fort belle, mais malheureusement incorrecte. Les mêmes éditeurs ont publié une autre collection de cinquante-trois trios du même compositeur.

La notice de Boccherini par M. Picquot renferme un catalogue thématique des ouvrages inédits de ce maître, rangés par ordre chronologique. On y trouve l'indication de trente-cinq quintetti, dont douze pour deux violons, deux altos et violoncelle; de vingt-trois quatuors grands et petits; de deux trios; de onze symphonies pour l'orchestre; de deux sextuors; de deux octuors, de douze airs de concert pour voix et instruments; d'une cantate sur le sujet d'*Inès de Castro*; d'une messe à quatre voix et instruments; d'une cantate pour la Nativité, à quatre voix, chœur et orchestre, dédiée à l'empereur de Russie; de *Vilhancicos* (motets pour la fête de Noël) à quatre voix et orchestre, composés en 1783, et d'un opéra ou mélodrame (*la Clementina*).

BOCCHI (François), né à Florence en 1548, fut un des écrivains les plus féconds de cette ville. Il mourut dans sa patrie en 1618, et fut inhumé dans l'église de Saint-Pierre le Majeur. Au nombre de ses ouvrages on compte: *Discorso sopra la musica, non secondo l'arte di quella, ma secondo la ragione alla politica pertinente;* Florence, 1581, petit in-8°. Ce titre indique suffisamment la nature de l'ouvrage. Il n'est point question, en effet, de l'art en lui-même dans ce discours sur la musique : c'est un morceau dans le goût de Platon, où règnent quelques idées de mysticisme.

BOCCOMINI (...), guitariste italien, né à Florence, a publié une méthode pour son instrument, sous ce titre: *Grammatica per chitarra francese, ridotta ed accresciuta ;* Roma, presso Piatti, 1812. On connaît aussi de lui quelques morceaux pour la guitare, entre autres : 1° *Aria di Rossini* (*Tu che accendi*) *ridotta a sonata;* Milan, Ricordi. — 2° Six valses, Leipsick, Peters.

BOCCUCI (Joseph). *Voy.* Bocous.

BOCHART (Samuel), ministre protestant et savant orientaliste, naquit à Rouen, en 1599. Après avoir fini ses humanités et sa rhétorique, il étudia la philosophie et la théologie à Sedan;

« pour Pleyel? — Très-vrai; et j'ai eu tort; car on me « payait bien peu pour cela. — Si l'on avait voulu payer « plus cher, dit Leduc, on se serait adressé à Boccherini. — Qui n'aurait peut être pas si bien réussi, dit le « bonhomme, avec sa suffisance habituelle. » Voilà la vérité : rien ne peut l'ébranler pour moi.

de là il se rendit à Londres, puis à Leyde, et revint enfin en France, où il fut nommé pasteur à Caen, en 1628. Ses ouvrages lui ayant fait une grande réputation, Christine, reine de Suède, lui écrivit pour l'engager à venir à Stockholm; Bochart s'y rendit en 1652. De retour à Caen, il s'y maria, et n'eut de son mariage qu'une fille, dont la mort prématurée causa celle de Bochart, le 16 mai 1667. Parmi les dissertations réunies dans ses *Opera omnia*, Leyde, 1712, 3 vol. in-fol., on en trouve une intitulée *De Sistro*. Elle est de peu de ressource pour l'histoire de cet instrument.

BOCHSA (Charles), d'abord musicien de régiment, puis hautboïste du grand théâtre de Lyon et ensuite de celui de Bordeaux, s'est fixé à Paris, vers 1806, et y a embrassé la profession de marchand de musique. Il est mort dans cette ville en 1821. On a de lui : 1° Trois quatuors pour clarinette, violon, alto et basse, livre 1; Paris, Janet. — 2° Trois idem., livre 2 ; Paris Momigny. — 3° Trois idem, op. 3; Paris, Sieber. — 4° Trois nocturnes en quatuors, liv. 1 et 2. — 5° Trois quatuors pour hautbois, liv. 1. — 6° Deux idem, liv. 2. — 7° Trois idem, liv. 3. — 8° *Six duos concertants* pour deux hautbois, op. 5, liv. 1 et 2 ; Paris, Pleyel. — 9° *Méthode de flûte avec des airs ;* Paris, Omont. — 10° *Méthode de clarinette*, ibid.

BOCHSA (Robert-Nicolas-Charles), fils du précédent, est né le 9 août 1789, à Montmédi, département de la Meuse. Il reçut de son père les premières notions de musique, et ses progrès furent si rapides, qu'à l'âge de sept ans il put exécuter en public un concerto de piano. Bientôt son goût pour la composition se développa : à l'âge de neuf ans il avait fait une symphonie; à onze, il joua un concerto de flûte de sa composition; à douze, il avait écrit plusieurs ouvertures pour des ballets, et des quatuors, sans autre connaissance de l'harmonie que ce que lui indiquait son instinct; à seize ans, il mit en musique un opéra de *Trajan*, pour la ville de Lyon, lors du passage de Napoléon. Vers le même temps, il s'appliqua à l'étude de la harpe, et cet instrument lui était déjà devenu familier quand il suivit sa famille à Bordeaux, où il reçut des conseils de François Beck pour la composition. Il travailla sous cet habile maître pendant un an, et écrivit sous ses yeux le ballet de la *Dansomanie*, et un oratorio intitulé *Le Déluge universel*. Enfin, en 1806, il vint à Paris, et entra au Conservatoire de musique pour y étudier l'harmonie sous la direction de Catel : les leçons de ce maître le mirent en état d'obtenir dans la même année le premier prix au concours. Il continua de travailler la harpe sous la direction de Naderman et de M. de Marin; et,

quoiqu'il n'ait pu acquérir sur cet instrument un jeu bien correct, il s'y est fait neanmoins beaucoup de réputation par la verve de son exécution. Ce qui d'ailleurs a contribué à sa renommée, c'est la musique brillante qu'il a composée pour son instrument, dont le répertoire avait été jusqu'à lui fort borné. Sa fécondité en ce genre était si prodigieuse, que la liste exacte et complète de ses ouvrages, tels que concertos, sonates, duos, nocturnes, fantaisies, etc., etc., occuperait plusieurs pages de ce dictionnaire. On y compte cinq concertos, deux symphonies concertantes; plusieurs trios et quatuors pour harpe, piano, violon et violoncelle; quatorze duos et fantaisies pour harpe et piano; vingt sonates avec accompagnement de violon, de flûte ou de clarinette; douze nocturnes pour harpe et violoncelle, en collaboration avec Duport; ouvrages qui ont eu le plus grand succès; plus de vingt sonates pour harpe seule; enfin une quantité presque innombrable de leçons progressives, de caprices, d'airs variés, de fantaisies et de pots-pourris. On a aussi de lui une *Méthode pour la harpe*. Outre cela il a fait représenter au théâtre de l'Opéra-Comique: 1° *Les Héritiers de Paimpol*, opéra comique en trois actes, 1813. — 2° *Alphonse d'Aragon*, trois actes, 1814. — 3° *Les Héritiers Michau*, un acte, 1814. — 4° *Les Noces de Gamache*, trois actes, 1815. — 5° *Le Roi et la Ligue*, deux actes, 1815. — 6° *La Lettre de change*, un acte, 1815. — 7° *La Bataille de Denain*, trois actes, 1816. — 8° *Un Mari pour étrenne*, un acte, 1816. En 1816, Bochsa, compromis par des fautes qui ont été l'objet des rigueurs de la justice, est passé en Angleterre, et s'est fixé à Londres. En 1829, il y dirigeait la musique du théâtre du roi. Ayant enlevé Mme Bishop, en 1839, il a parcouru l'Europe avec elle, a vécu en Italie pendant plusieurs années, et y a publié un assez grand nombre de morceaux pour la harpe sur des thèmes d'opéras (Milan, Ricordi). En 1848, il est passé en Amérique, s'y est livré à tous les genres d'exploitation de son talent fort déchu, et enfin est mort à Melbourne, en Australie, le 7 janvier 1856, dans sa soixante-septième année, ou selon d'autres renseignements fournis par *The musical World*, à Sidney, le 6 du même mois. On lit dans une correspondance de ce journal: « Le pauvre Bochsa « est mort ici (Sidney), dimanche 6 janvier (1856); « il y avait un mois environ qu'il était arrivé de « la Californie avec Mme Anna Bishop. Quand « je le vis alors, j'acquis la certitude qu'il laisse« rait ses os parmi nous. Son mal était une « hydropisie mêlée d'asthme : il doit avoir beau« coup souffert. Deux jours avant sa fin, il com« posa un *Requiem* qui a été exécuté à ses funé« railles, et qui a produit une grande impression. « Le jour même de sa mort, il me fit appeler, « et sur ses instantes prières je mis en ordre tous « ses manuscrits, tous ses morceaux de musique, « dont il avait des malles pleines. Jamais je n'avais « vu un homme aussi changé par la maladie que « ce pauvre Bochsa, que j'avais connu jadis un « des plus beaux hommes de son temps, et aussi « un des meilleurs musiciens. Son esprit seul « n'avait rien perdu de son activité et de son « énergie. Par quelles tristes circonstances un « aussi grand artiste est-il venu mourir dans « cette partie reculée du monde? » Une vie agitée n'a pas permis à Bochsa de développer les avantages de son organisation musicale, qui était assurément fort belle. Il a fait trop et trop vite; car dans ses productions les mieux inspirées, la précipitation et la négligence se font apercevoir partout : on y voit le patrimoine d'un artiste distingué dissipé en pure perte.

BOCKEMEIER (Henri), compositeur estimé, et savant écrivain sur la musique, naquit à Immensen, près de Celle, au mois de mars 1679. Il fréquenta d'abord l'école de ce lieu, puis celle de Burgdorf. Depuis 1693 jusqu'en 1699, il continua ses études dans les colléges de Brunswick, et en 1702, il se rendit à l'université de Helmstadt pour y étudier la théologie. Admis comme cantor à l'église Saint-Martin de Brunswick, en 1704, il crut devoir s'occuper de la musique plus sérieusement qu'il ne l'avait fait jusque-là, et il prit des leçons de composition chez le directeur de musique G. Œsterreicht. En 1713, il fut appelé en qualité de cantor à Husum, dans le comté de Schleswig. Dans cette position, il se lia d'amitié avec le maître de chapelle Barth. Bernhardi, qui le décida à se détacher de plus en plus de la théologie, et à se livrer entièrement à la musique. En 1718, il donna sa démission de cantor à Husum; l'année d'après il se rendit à Brunswick, et de là à Wolfenbüttel, où il prit possession de la place de cantor, qu'il garda jusqu'à la fin de ses jours. Les ouvrages de Mattheson lui fournirent la première occasion de se faire connaître comme écrivain sur la musique. Mattheson s'était prononcé contre l'usage des canons dans la composition, et les avait considérés comme inutiles dans son *Nouvel Orchestre* (T. II, p. 139). Bockemeier se fit le défenseur des canons, dont il faut pourtant bien avouer que les anciens maîtres ont quelquefois abusé. Les lettres qu'il écrivit sur ce sujet à Mattheson, et les réponses de celui-ci se trouvent dans la *Critica musica* de ce dernier (p. 240 et suiv., et 257 et suiv.). Chose rare, le résultat de la discussion fut une amitié constante

entre les antagonistes. Bockemeier rectifia ses idées d'après celles de Mattheson, et fit en quelque sorte une rétractation de ses premières opinions dans l'*Essai sur la Mélodie*, qu'il fit insérer au deuxième volume de la *Critica musica* (p. 254). Ce furent aussi ses nouvelles doctrines qui lui dictèrent son écrit intitulé : *Kern melodischer Wissenschaft* (Nœud de la science mélodique), qu'il présenta en 1736 au consistoire de Wolfenbüttel, et qui fut inséré par extrait dans le deuxième volume de la Bibliothèque musicale de Mitzler. Les premières compositions de Bockemeier pour l'église avaient été dans le style ancien; mais après sa dispute sur les canons il changea aussi son style, et en adopta un plus léger. Bockemeier avait conçu, en 1725, le plan d'une association musicale qui fut réalisé en 1738, par Mitzler : celui-ci présenta cette idée comme la sienne, ce qui n'empêcha pas Bockemeier de devenir membre de cette association en 1739. Il mourut le 7 décembre 1751. Le pasteur Dommrich, de Wolfenbüttel, écrivit son éloge, et le fit imprimer l'année suivante, sous ce titre : *Memoria Henr. Bockemeieri posteritate tradita*; Wolfenbüttel, 1752, in-4°. On a de Bockemeier un traité de chant divisé en quatre parties, daté de 1724, mais qui n'a pas été publié. Les compositions de ce musicien sont restées en manuscrit et se trouvent aujourd'hui difficilement, même en Allemagne.

BOCKHOLTZ-FALCONI (Anne), cantatrice, née à Francfort vers 1820, a commencé à se faire connaître en chantant au concert du Conservatoire de Bruxelles en 1844; puis elle s'est fixée à Paris comme professeur de chant. Elle s'y est fait entendre dans les concerts de musique ancienne organisés par le prince de la Moskowa, en 1845, et en diverses autres circonstances. Les événements de 1848 lui ont fait quitter cette ville et passer en Angleterre. Elle a chanté ensuite en Italie, puis elle fut attachée au théâtre de Cobourg pendant quelques années, et enfin elle est retournée à Paris en 1856 et s'y est fixée. Mlle Bockholtz a publié des chants détachés de sa composition avec accompagnement de piano, à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel, et à Mayence, chez Schott. Parmi ces chants, on remarque deux *Lieder* gracieux intitulés *Abendlied* (Chant du soir), *Geisterstimmen* (les Voix surnaturelles).

BOCKLET (Charles-Marie de), pianiste, violoniste et compositeur, né à Prague, en 1801, étudia le piano sous un maître de cette ville nommé Zawora, eut pour professeur de violon Frédéric-Guillaume Pixis, et reçut des leçons d'harmonie de Dionys Weber. En 1821, il se rendit à Vienne, et y obtint la place de premier violon au Théâtre-sur-la-Vienne. Il a brillé aussi dans les concerts comme pianiste distingué. On a publié de sa composition des variations pour le piano, op. 1, Vienne, Artaria.

BOCKMÜHL (Robert-Émile), professeur de violoncelle à Francfort, est né dans cette ville en 1820. Laborieux artiste, il a publié pour son instrument avec accompagnement d'orchestre, de quatuor ou de piano, environ soixante-dix œuvres de fantaisies, variations, divertissements et rondeaux sur des thèmes d'opéras ou d'airs nationaux, à Offenbach chez André, à Francfort, à Leipsick et à Mayence. Son ouvrage le plus important est celui qui a pour titre : *Études pour le développement du mécanisme du violoncelle; adoptées pour l'étude élémentaire de cet instrument au Conservatoire royal de musique de Bruxelles, et au Conservatoire de musique de Bavière, à Munich*, œuvre 17, livres 1, 2, 3, 4, 5; Offenbach, André. Ces études sont une application du lumineux système de mécanisme d'archet inventé pour le violon par M. Meerts, excellent professeur du Conservatoire de Bruxelles (*Voy.* Meerts).

BOCKSHORN (Samuel), dont le nom latinisé mis en tête de la plupart de ses ouvrages est *Capricornus* (Bélier), naquit en 1629, fut d'abord directeur de musique d'une église de Presbourg, et passa, en 1659, à Stuttgard, en qualité de maître de chapelle de l'électeur de Wurtemberg. Il mourut avant 1670; car son *Opus aureum Missarum*, publié dans cette année, est indiqué comme un *œuvre posthume*. On connaît de lui les ouvrages suivants : 1° *Opus Musicum 4-8 vocibus concertantibus et instrumentis variis, adjuncto choro pleniore in ripieno*; Nuremberg, 1655, in-fol. — 2° *Geistliche Harmonien von 3 Stimmen, und beygefügten Instrumenten* (Harmonie spirituelle à trois voix), Stuttgard, 1re partie, 1659; 2e *id.*, 1660, 3e 1664, in-4°; cet ouvrage est composé de motets allemands pour soprano, ténor et basse, avec accompagnement de deux violons et basse continue pour l'orgue. — 3° *Opus aureum Missarum* 2, 3, 4, *et* 5 *vocum;* Francfort, 1670, in-fol. — 4° *Opus aureum Missarum à* 6, 8 *et* 12 *voc*; ibid. 1670, in-fol. — 5° *Scelta musicale, o la prima opera d'eccellenti motetti.* Walther qui cite cet ouvrage (*Lexic. oder musikal. Bibl.*, p. 141), ignorait le lieu et la date de son impression. — 6° *Sonate, Caprices, Allemandes, Courantes, Sarabandes*, etc.; Vienne, 1708, in-fol. — 7° *Theatri musici pars I auctior et correctior;* Würzbourg, 1670, in-fol. — 8° *Neu angestimmte und erfreuliche Tafelmusik mit* 2, 3 *und* 5 *vocal Stimmen und Basso continuo* (Musique de table nouvelle et gaie, à 2, 3, 4

et 5 voix et basse continue); Francfort, 1670, in-folio; — 9° *Continuirte neu angestimmte*, etc.; Dillingen, 1671, in-fol. — 10° Deux chants de la Passion et de la mort de Jésus, distribués en six morceaux pour deux voix et quatre violons; Nuremberg. — 11° *Jubiles Bernhardi in 24 partes distributas*, à 5 voix concertantes et 4 violons; Nuremberg, 1660, in-4°. — 12° *Raptus Proserpinæ;* Stuttgard, 1662, in-4°. On croit que cet ouvrage était un opéra; cependant il est plus vraisemblable que c'était une cantate. On trouve dans le catalogue de Breitkopf un motet manuscrit de Capricorne: *O quanti labores*, etc. Le portrait de ce compositeur a été gravé à l'âge de trente ans, en 1659, par Philippe Kilian. La bibliothèque royale de Berlin renferme (fonds de Poelchau) les partitions manuscrites des quatre morceaux suivants de Bockshorn: 1° *Miserere* à 5 voix et instruments. — 2° *Miserere* à 8 voix, quatre violons et basse continue. — 3° *Ecce quam bonus*, motet à 5 voix et instruments. — 4° *O bone Jesu*, à 5 voix et 5 violes.

BOCOUS ou **BOCCUCI** (Joseph), littérateur, né à Barcelone, le 30 octobre 1772, a voyagé en Italie dans sa jeunesse et se trouvait à Milan, en 1792; puis il alla à Madrid, où il vécut pendant quelques années, écrivant des comédies, depuis 1797 jusqu'en 1799; puis il fit un second voyage en Italie, et s'établit à Florence. Arrêté dans cette ville en sa qualité d'Espagnol, lorsque l'empereur Napoléon porta la guerre dans sa patrie, il fut envoyé à Dijon en surveillance; mais il obtint en 1813 l'autorisation de se rendre à Paris. Arrivé dans cette ville, il y publia des romans, des pamphlets politiques, et des mémoires historiques. Bocous a fourni aux premiers volumes de la *Biographie universelle*, publiée par les frères Michaud, des notices sur quelques musiciens, lesquelles sont extraites ou abrégées du *Dictionnaire des Musiciens* de Choron et Fayolle, et qui renferment beaucoup d'erreurs. Ce littérateur a annoncé, par un prospectus, en 1823, un ouvrage qui aurait eu pour titre: *Le Théâtre Italien sous les rapports qui le concernent, ou Mémoires et voyages d'une virtuose, enrichis d'anecdotes historiques, écrits par elle-même*, quatre vol. in-12. Ce livre n'a point paru. Les mémoires dont il s'agit devaient être ceux de madame Catalani. Devenu vieux et infirme, Bocous fut réduit à accepter les secours de sa vertueuse servante. Quand elle eut épuisé ses ressources, cette bonne fille emmena son maître en Suisse, sa patrie; mais à la vue de cet étranger, sa famille lui fit mauvais accueil. Atterré par cette dernière adversité, Bocous gagna péniblement l'Italie, et alla mourir, vers 1835, chez une sœur qu'il avait à Florence.

BOCQUAY (Jacques), luthier français, né à Lyon, vécut à Paris sous les règnes de Henri IV et de Louis XIII. Il a laissé quelques bons violons qui sont cependant inférieurs à ceux de Pierret, compatriote et contemporain de Bocquay. Celui-ci produisit trop d'instruments pour avoir le temps de les finir avec soin. Les autres luthiers français qui vivaient du temps de Bocquay et de Pierret étaient Despons et Véron. Les violons de ce dernier sont encore estimés.

BOCQUILLON-WILHEM (Guillaume-Louis), fils de François Bocquillon, commandant de la citadelle de Perpignan, naquit à Paris, le 18 décembre 1781. A l'âge de dix ans il suivit son père à l'armée du Nord, et dans l'invasion de la Hollande, en 1793. Enrégimenté, quoiqu'à un âge si tendre, et supportant avec courage la fatigue et les privations, il continua de suivre la carrière militaire jusqu'au mois de juillet 1795, époque où il entra à l'école de Liancourt, fondée par le duc de Larochefoucauld. Il y étudia la grammaire, les mathématiques et la musique. Cet art devint bientôt en lui l'objet d'un goût passionné; les progrès qu'il y fit lui ouvrirent les portes du Conservatoire de Paris, où il entra le 19 février 1801. Il en suivait les cours avec succès depuis près de deux ans lorsqu'il fut appelé à l'école militaire de Saint-Cyr, près de Versailles, en qualité de répétiteur de mathématiques, puis de professeur de musique. Après cinq années passées dans cette situation, il sentit de jour en jour un désir plus vif de se livrer en liberté, à Paris, à la culture de la musique et de la composition; mais les moyens d'existence lui manquaient pour réaliser ses projets; enfin, M. Jomard, qui plus tard fut membre de l'Institut de France, lui procura, en 1806, un emploi dépendant du ministère de l'intérieur, dans les bureaux formés pour la publication de la grande *Description de l'Égypte*, aux frais de l'État. Ce fut dans cette place que Bocquillon-Wilhem eut occasion de se lier d'une amitié intime avec l'illustre poëte Béranger, dont il mit les premières chansons en musique. Quelques-unes de ces pièces, entre autres *la Vivandière*, et *la Bonne-Vieille*, eurent alors un succès de vogue. C'est aussi dans le même temps qu'il commença à se livrer à l'enseignement. En 1810, il eut le titre de professeur de musique du lycée Napoléon, devenu plus tard le collége de Henri IV, et il conserva cette place jusqu'à la fin de ses jours.

L'introduction de l'enseignement mutuel en France, dans les écoles populaires, vint préoccuper, en 1815, Bocquillon-Wilhem de l'idée que

ce mode d'enseignement pouvait être appliqué à la musique. Ses premiers essais furent faits dans des écoles particulières fondées par lui et dans des pensionnats de jeunes gens des deux sexes. Ses succès dans sa nouvelle carrière fixèrent bientôt l'attention du conseil d'instruction primaire du département de la Seine; une proposition lui fut faite, le 23 juin 1819, par le baron de Gérando, pour que l'étude de la musique fût introduite dans l'enseignement primaire à Paris, et Boquillon-Wilhem fut désigné pour en organiser le système. L'école de Saint-Jean de Beauvais, où plus de trois cents enfants étaient réunis, devint alors le centre de son enseignement. Incessamment occupé du soin d'en perfectionner les détails, il porta dans sa mission un zèle égal à son intelligence et à sa patience dans la recherche des procédés les plus utiles, nonobstant les difficultés qu'il rencontrait à chaque pas. Il comprit que la division des éléments d'espèces différentes devait être son point de départ : de proche en proche ces divisions se multiplièrent dans sa méthode. Les beaux résultats qu'il obtenait à l'école modèle de la ville le firent choisir, au commencement de 1820, pour enseigner le chant aux élèves de l'École Polytechnique. La confiance qu'il inspirait à juste titre à l'autorité le fit charger en 1820 de l'organisation et de la direction d'une école normale de musique, par le ministre de l'intérieur. Chaque année accrut le nombre des écoles élémentaires placées sous sa direction : en 1830, ces écoles étaient déjà au nombre de dix à Paris, et des dispositions étaient faites pour en organiser douze autres. La société pour l'enseignement élémentaire récompensa les travaux et le zèle du professeur par une grande médaille d'or qu'elle fit frapper en son honneur.

Dès 1821 Bocquillon-Wilhem avait publié l'exposé de sa méthode, avec des tableaux d'exercices pour les élèves. Les éditions multipliées de ces ouvrages prouvent le succès qu'ils ont obtenu. Mais une idée heureuse de cet homme distingué vint donner un nouvel éclat à sa renommée lorsqu'il imagina des réunions périodiques des élèves de toutes les écoles en un seul chœur, qu'il désigna sous le nom d'*Orphéon*. Le premier essai de cette institution fut fait au mois d'octobre 1833; les prodiges d'ensemble et de fini dans l'exécution par un si grand nombre de chanteurs excitèrent le plus vif enthousiasme parmi les artistes et les amateurs. Des écoles d'adultes furent également instituées, pour fournir à l'ensemble la réunion de tous les genres de voix, et les progrès des ouvriers rassemblés dans ces écoles furent si rapides, qu'on les vit, en moins de deux ans, lire toute espèce de musique à première vue, et l'exécuter avec autant d'intelligence que de sentiment. Tant de persévérance dans la création d'une grande amélioration sociale, tant d'idées ingénieuses mises en pratique pour la réaliser, et tant de zèle dans l'exercice de fonctions pénibles, trouvèrent leur récompense dans la nomination de Bocquillon à la place de directeur général de l'enseignement dans toutes les écoles primaires de Paris, avec un traitement annuel de 6,000 francs (le 6 mars 1835), et dans sa promotion à la dignité de chevalier de la Légion d'honneur (30 avril suivant). En 1839, il fut désigné par le gouvernement pour l'inspection de l'enseignement universitaire du chant, et dans l'année suivante, on lui confia les mêmes fonctions près de l'école normale de Versailles. De jour en jour l'emploi de ses procédés d'enseignement devenait plus général; ils avaient été introduits dans les écoles de la doctrine chrétienne en 1840 et 1841; des Anglais, qui étaient venus à Paris étudier sa méthode, la naturalisèrent dans de grands établissements populaires à Liverpool et à Londres. Usé de bonne heure par la fatigue et le travail, Bocquillon-Wilhem sentit ses forces diminuer vers la fin de 1841. Au mois d'avril 1842, une fluxion de poitrine vint le surprendre dans cet état de dépérissement, et le 26 du même mois, il cessa de vivre, à l'âge de soixante ans et quelques mois. Le nombre des élèves instruits par la méthode de cet homme distingué qui se trouvaient dans les écoles de Paris au moment de sa mort était d'environ douze mille, et celui des adultes, presque tous ouvriers, s'élevait à quinze cents. C'est parmi les plus habiles de ses élèves qu'il choisissait les chanteurs des séances de l'*Orphéon*, où il les réunissait quelquefois jusqu'au nombre de douze ou quinze cents; l'exécution atteignit le dernier degré de perfection dans ces concerts du peuple. Honneur à l'homme de bien dont la vie entière a été consacrée aux travaux qui ont produit de tels résultats.

Voici la liste des ouvrages de Bocquillon-Wilhem et de leurs diverses éditions. I. Compositions : 1° Romances, paroles de Parny (*Dina; Balla; Le plaisir des rois; Angéline*); Paris, Le Duc. — 2° Idem, paroles de Béranger (*Marie Stuart; Adieu de Charles VII; Brennus; La Vivandière; La Bonne Vieille; Beaucoup d'amour; Si j'étais petit Oiseau; Parny n'est plus*); ibid. — 3° Idem, paroles de B. Antier (*L'Adieu de ma bien-aimée; Amour; Silence; Le Retour de Barcelone*); ibid. — 4° *Choix de mélodies des psaumes rhythmées et disposées à trois parties pour voix égales ou inégales*; Paris, 1836, in-12 de 48 pages. — 5° *Nouveau choix de*

mélodies des psaumes, rhythmées et disposées à trois parties, pour le consistoire de l'Église réformée de Paris; Paris, 1836, in-12 de 168 pages. Une quatrième édition de ces chants, contenant tous les psaumes à 3 voix, a paru à Paris, chez Risler, en 1838, 1 vol. in-12 de 500 pages. — 6° *Les psaumes de David à voix seule, suivis de cantiques sacrés*; Paris, 1839. — 7° *Orphéon*, Répertoire de musique vocale en chœur sans accompagnement d'instruments, à l'usage des jeunes élèves et des adultes, composé de pièces inédites et de morceaux choisis dans les meilleurs auteurs; Paris, Perrotin et Hachette, 1837-1840, 5 vol. in-8°. La dernière édition de l'*Orphéon*, publiée à Paris, en 1847, chez les mêmes, forme dix volumes.—II. OUVRAGES ÉLÉMENTAIRES: 8° *Guide de la méthode élémentaire et analytique de musique et de chant, divisé en deux parties*, etc.; Paris, 1821-1824, un vol. in-8° de 284 pages. Cet ouvrage est divisé en plusieurs cours gradués; la première partie renferme le texte; la deuxième les exercices de musique. On trouve des exemplaires de cette première édition avec le titre suivant : *Méthode élémentaire analytique de musique et de chant conforme aux principes et aux procédés de l'enseignement mutuel, adoptée par la société d'instruction élémentaire*. Les tableaux in-folio qui accompagnent cette première édition sont au nombre d'environ 160. La deuxième édition du guide parut en 1827, à Paris, 1 vol. in-8° avec des tableaux d'exercices in-fol. On trouve des exemplaires de la même édition avec la date de 1832. Le frontispice des tableaux a été aussi changé. La troisième édition a pour titre : *Méthode, ou instructions sur l'emploi simultané des tableaux de lecture musicale et de chant élémentaire*; Paris. L. Hachette, 1835, in-8° de 74 pages, avec deux suites de tableaux in-fol, la première, pour le premier cours, en 50 feuilles, et la deuxième, pour le second cours, en 25 feuilles. Enfin, une quatrième édition a paru sous le titre de *Guide complet de la Méthode B.-Wilhem, ou instructions*, etc.; Paris, L. Hachette, 1839, un vol. in-8°, réuni aux tableaux de l'édition de 1835. La sixième édition du *Guide complet* a été publiée en 1845, chez Perrotin et Hachette, un volume in-8° de 156 pages. — 9° *Tableaux de lecture musicale et d'exécution vocale, conformes aux principes et aux procédés de l'enseignement simultané*; etc. Paris, 1827-1832, in-fol. composé de 74 tableaux eu 137 feuilles. — 10° *Nouveaux tableaux de lecture musicale et de chant élémentaire, ou méthode graduée en deux cours*, etc ; Paris, Hachette, 1835, in-fol. On trouve des exemplaires de cette édition avec un nouveau frontispice daté de 1838, et avec l'indication de quatrième édition. — 11° *Manuel musical à l'usage des colléges, des institutions, des écoles et des cours de chant, comprenant, pour tous les modes d'enseignement, le texte et la musique en partition des tableaux de la méthode de lecture musicale et de chant élémentaire*, premier et deuxième cours; Paris, Perrotin et Hachette, 1836, 2 vol. in-8°. Une deuxième édition a paru chez les mêmes libraires en 1839, une troisième en 1840; la cinquième est de 1845, la sixième de 1847, et la septième de 1849. A l'époque où parut cette dernière édition, *quarante-trois mille exemplaires* de l'ouvrage avaient été vendus. Bocquillon-Wilhem a publié dans le *Dictionnaire des Découvertes*, une notice sur les travaux de Perne, et une *Notice nécrologique sur M. J.-B. Morel* (voy. ce nom); Paris, sans date, in-8°.

M. Jomard, un des présidents honoraires de la société pour l'enseignement élémentaire, a publié un *Discours sur la vie et sur les travaux de G.-L. B.-Wilhem, prononcé à l'assemblée générale de la société pour l'instruction élémentaire, le 5 juin 1842, avec un appendice, un chant funèbre à deux chœurs, musique de M. J. Hubert, un portrait de B.-Wilhem, un fac-simile de son écriture, et une note historique sur l'introduction du chant dans les écoles de France*; Paris, Perrotin et Hachette, 1842, in-8° de 126 pages. On a aussi sur l'inventeur de la méthode d'enseignement mutuel et simultané de la musique : *Notice historique sur la vie et sur les ouvrages de Guillaume-Louis Bocquillon-Wilhem*, par Mme Eugénie Niboyet; Paris, 1843, in-12. — *Notice sur Guillaume-Louis Bocquillon-Wilhem*, par J. Adrien de Lafage. Paris, 1844, in-8°.

BOCRISIUS (JEAN-HENRI), professeur de philosophie à Schweinfürt, né à Eberbach le 19 novembre 1687, fit ses études à Iéna, fut nommé correcteur en 1709, professeur à Schweinfürt en 1715, et mourut dans ce lieu le 17 octobre 1716, âgé de trente ans. On trouve de lui dans les Miscell. de Leipsick, tom. IV, p. 56-68, et dans le *Thesaur. antiquit. sacrar.* d'Ugolini, t. XXXII, p. 659, une dissertation intitulée *Observatio de musica præ exercitamento Hebræorum*, etc.

BODE (JEAN-JOACHIM-CHRISTOPHE), littérateur, compositeur, et l'un des chefs de la secte des Illuminés, naquit à Brunswick, le 16 janvier 1730. Ancien soldat retiré dans un village, son père s'était fait ouvrier dans une fabrique de tuiles. Le jeune Bode ne put le soulager dans ses travaux, à cause de sa faible santé. Après

avoir appris à lire et à écrire dans l'école du village, il fut envoyé chez son grand-père qui le chargea du soin de garder les troupeaux; mais il se montra si inhabile aux occupations qui lui étaient confiées, qu'on ne l'appelait dans sa famille que *Christophe l'imbécile*. Bode avait pourtant une vocation, c'était celle de la musique pour laquelle il se sentait un goût passionné. A l'âge de quinze ans, il obtint qu'on l'envoyât étudier cet art chez le musicien Kroll, à Brunswick, aux frais d'un oncle maternel. L'ardeur dont il était animé lui fit surmonter les dégoûts de la condition presque servile où il était placé chez son maître. Après sept années d'études, il jouait de presque tous les instruments à vent et à cordes. Une place de hautbois lui fut accordée dans l'orchestre de Brunswick. Alors il se maria; mais cette union, loin de le rendre heureux, comme il l'avait espéré, le jeta dans des embarras de fortune qui le déterminèrent à s'éloigner de Brunswick et à se rendre à Helmstadt auprès de Stolze, pour y perfectionner son talent sur le basson, son instrument favori. Là, un de ses amis, Schlabeck, lui enseigna les langues française, italienne et latine, et le professeur Stockhausen l'initia à la théorie des beaux-arts, et à la connaissance de la langue anglaise. Plus tard, Bode appelait l'académie de Helmstadt *la nourrice de son esprit*, et c'était toujours avec émotion qu'il se rappelait les heureux instants qu'il y avait passés.

Trompé dans son espoir d'être admis à la chapelle de la cour de Brunswick, il alla se fixer à Celle, en qualité de premier hautbois. C'est dans cette ville qu'il écrivit des solos et des concertos pour le basson, des symphonies pour l'orchestre, et de la musique vocale. En 1754, il publia le premier cahier de ses *Odes et chansons sérieuses et badines* (Scherz und ernsthafte Oden und Lieder); le second parut en 1756. La mort presque subite de sa femme et de ses enfants lui ayant rendu pénible le séjour de Celle, il forma le projet d'aller à Hambourg, et partit pour cette ville avec des lettres de recommandation de Stockhausen. Il s'y lia particulièrement avec le docteur Olde et le prédicateur Alberti, qui lui procurèrent l'entrée des meilleures maisons pour y donner des leçons de langues et de musique. Ce fut vers ce temps qu'il fit paraître ses premières traductions de romans français et anglais. En 1762, il fonda le journal appelé *Le Correspondant de Hambourg*, traduisit quelques oratorios de Métastase, et arrangea plusieurs opéras de Piccinni et d'autres compositeurs italiens pour la scène allemande. Au milieu de tous ses travaux, il donnait beaucoup de leçons, dirigeait des concerts, et s'occupait avec activité de tout ce qui lui paraissait de nature à contribuer aux progrès de la musique. Vers le même temps il fut reçu franc-maçon, et son ardente imagination lui fit consacrer une partie de sa vie à cette institution. Dans les visites qu'il rendait aux différentes loges de l'Allemagne, il eut occasion de connaître Weishaupt, chef de la secte des illuminés, s'attacha à lui, et adopta ses principes. Devenu l'objet de poursuites sérieuses, Weishaupt prit la fuite, et Bode le remplaça jusqu'à l'extinction d'une société secrète qui avait excité la sévérité des gouvernements de l'Allemagne. Une de ses anciennes élèves, jeune, belle et riche, voulut l'épouser, et lui donna sa fortune; mais, après la mort prématurée de cette jeune femme, Bode fit preuve de beaucoup de générosité et de délicatesse, car il rendit à ses parents la plus grande partie de ce qu'elle lui avait laissé. Néanmoins ce qui lui restait de bien pouvait lui assurer une existence agréable et indépendante; il aima mieux l'employer à des entreprises de librairie qui ne réussirent pas. Il s'était associé avec Lessing, son ami; mais ni l'un ni l'autre n'avaient les qualités nécessaires aux négociants, qualités presque toujours incompatibles avec celles de l'artiste et de l'homme de lettres.

En 1773, Bode traduisit en allemand le voyage musical de Burney en Allemagne et dans les Pays-Bas, y ajouta beaucoup de notes, et le publia en deux volumes in-8°, à sa librairie de Hambourg. Le voyage musical en Italie du même auteur avait été traduit et publié l'année précédente par Ébeling. Partageant son temps entre la littérature et la musique, il fit paraître beaucoup d'autres traductions d'ouvrages célèbres et de livres originaux. Son œuvre deuxième, composé de six symphonies à dix parties, fut publié à Hambourg, en 1780. Il paraît que c'est à cette époque de sa vie qu'il faut rapporter aussi la composition d'un concerto pour violon, de six trios pour le même instrument, et de plusieurs autres productions de musique instrumentale qui sont restées en manuscrit. Dans les dernières années de sa vie, il écrivit encore un concerto pour le violoncelle et quelques solos pour la viole d'amour.

En 1778, la comtesse de Bernstorf, veuve du célèbre ministre danois, qu'il avait connue à Hambourg, le choisit pour son homme d'affaires, et l'emmena à Weimar. Successivement honoré des titres de conseiller de la cour de Saxe-Meiningen, de conseiller de légation du duc de Saxe-Gotha, et de conseiller privé du margrave de Hesse-Darmstadt, il fit un voyage à Paris, en 1787, comme député des loges maçonniques de

l'Allemagne. De retour dans ce pays, il publia encore quelques brochures, dont une, intitulée *Mehr Noten als Text* (plus de notes que de texte), eut un brillant succès. Il survécut peu de temps à cette publication, et le 13 décembre 1793, il mourut à Weimar.

BODE (Louis), compositeur à Munich, n'est connu que par un *Requiem* à quatre voix et orchestre, op. 10, publié dans cette ville chez Falter, et quelques cahiers de chants.

BODE (F.), chanteur allemand, a été attaché au théâtre de Leipsick dans les années 1831-1835, puis à Altenbourg et à Gotha. On a publié de sa composition quatre *Lieder* pour mezzo soprano ou baryton, avec piano, Leipsick, Schubert.

BODEL (Jean), poëte et musicien, naquit à Arras, dans le treizième siècle, et fut contemporain d'Adam de La Halle, auquel il survécut, d'où il suit qu'il mourut postérieurement à l'année 1287. Après avoir suivi saint Louis dans sa première croisade, il allait l'accompagner dans sa seconde expédition, lorsqu'il fut atteint de la lèpre, en 1269, et se vit réduit à s'ensevelir dans une retraite profonde, loin de ses semblables. Il a composé sur le malheur dont il était frappé, une pièce touchante dans laquelle il fait ses adieux à ses concitoyens, et qui a pour titre *Li Congiés Jehan Bodel*. On la trouve dans les *Fabliaux et Contes*, édition de Méon (t. I, p. 136). Il nous reste cinq chansons notées de sa composition, que le manuscrit 7222 de la Bibliothèque impériale nous a conservées. Jean Bodel est aussi l'auteur d'une sorte de drame entremêlé de chant qui est intitulé : *Li Gieus du Pèlerin*. On le trouve dans un manuscrit de la même bibliothèque, coté 2736 (fonds de la Vallière). MM. Francisque Michel et Monmerqué, qui ont publié cette petite pièce dans leur *Théâtre français au moyen âge* (p. 97 et suiv.), ne lui ont point donné de nom d'auteur, et semblaient même l'attribuer à Adam de La Halle; mais ils ont publié une autre pièce de Jean Bodel intitulée : *Le jeu de Saint-Nicolas* (Li jus de Saint-Nicholai, p. 162 et suiv.) Cette pièce n'a point de chants.

BODENBURG (Joachim-Christophe), recteur du collége du Cloître, à Berlin, né en 1691, est mort le 5 février 1759, à l'âge de soixante-huit ans. Il a fait imprimer deux opuscules sous les titres suivants : 1° *Von der Musik der Alten, sonderlich der Ebræer und der berühmtesten Tonkünstlern des Alterthums* (De la musique des anciens, principalement des Hébreux, et des plus célèbres musiciens de l'antiquité); Berlin, 1745, in-4° de 16 pages. *Voy.* Mittag, *Hist. Abhandl. v. den Orgeln*, p. 5. — 2° *Von der Musik der mittlern und neuern Zeiten* (De la musique du moyen âge et des temps modernes); Berlin, 1746, in-4° de 14 pages.

BODENSCHATZ (Mag. Erhardt), né vers 1570 à Lichtenstein, petite ville près de Zwickau, dans la Misnie, fut d'abord chantre à l'école de Pforte. En 1606, il se trouvait à Rehausen en qualité de pasteur, et enfin, vers 1618, il passa à Osterhausen, pour y remplir les mêmes fonctions. Il est mort dans ce lieu, en 1636. On connaît de lui un *Magnificat* allemand à quatre voix, publié en 1599; mais l'ouvrage par lequel il a rendu un service signalé à l'art musical est une collection de motets, en deux parties, qu'il a publiée sous ce titre : *Florilegium Portense, Pars prima continens CXV cantiones selectissimas 4, 5, 6, 7, 8 vocum, præstantissimorum ætatis nostræ auctorum, in illustrissimo Gymnasio Portensi ante et post cibum sumptum nunc temporis usitatas, adjuncta bassi generali ad organum accomodata*; Leipsick, 1603, in-4°. — *Pars 2ª quæ exhibet concentus selectissimos centum et quinquaginta* 5, 6, 7, 8 *et* 10 *partibus*; Leipsick, 1606, in-4°. En 1618, Bodenschatz donna une seconde édition de la première partie, et la deuxième parut en 1621; toutes deux furent publiées à Leipsick.

Cette précieuse collection contient deux cent soixante-cinq pièces, et fait connaître les noms et les ouvrages de quatre-vingt-treize compositeurs de la fin du seizième siècle et du commencement du dix-septième, parmi lesquels on remarque ceux d'*Adam Gumpelzhaimer, Michel et Jérôme Prætorius, Chrétien Erbach, Sethus Calwitz, Léon Hasler, Martin Rothe, Melchior Franck*, etc., etc. On y trouve aussi plusieurs motets à six et huit voix de la composition de Bodenschatz même. C'est au moyen de cette collection, jointe à celles d'*Abraham Schad* et de *Donfrid* (voyez ces noms) qu'on peut faire l'histoire critique de la musique des seizième et dix-septième siècles en Allemagne. On a aussi de Bodenschatz : 1° *Psalterium Davidis, juxta translationem veterem una cum canticis, hymnis et orationibus ecclesiasticis, 4 vocibus composit.*; Leipsick, 1605, in-8°. — 2° *Harmonia angelica cantionum ecclesiasticarum, oder evangelische Freudenlieder und geistliche Kirchen-Psalmen D. Lutheri und anderer mit 4 Stimmen componirt*; Leipsick, 1608, in-8°. — 3° *Bicinia XC Selectissima, accomodata insignioribus dictis Evangeliorum dominicalium et præcipuorum festorum totius anni, composita in usum Scholasticæ juventutis*; Leipsick, 1615, in-8°. — 4° *Florilegium selectissimorum*

hymnorum 4 *voc. qui in Gymnasio Portensi decantantur*; Leipsick, 1624, in-8°, 1687, in-8°; Naumbourg, 1713, in-8°. Il y a aussi d'autres éditions de cette collection.

BODENSCHATZ (Charles-Henri), professeur de musique au séminaire de Schwabach, en Bavière, est né le 4 janvier 1807, à Markt-Selbitz, près de Hof, dans le Voigtland. Il a fait ses études musicales sous la direction de Stunz, maître de chapelle à Munich. L'éditeur Kœrner a publié quelques préludes et une fugue pour l'orgue, de la composition de cet artiste, dans le nouveau journal d'orgue, et dans le recueil de pièces finales intitulé: *Postludien-Buch*; Erfürt (s. d.), in-4°, obl.

BODIN (François-Étienne), né à Paris le 16 mars 1795, fut admis, comme élève, au Conservatoire, le 30 octobre 1806, et entra dans une classe de solfége. Devenu élève de Pradher pour le piano, 28 juillet 1807, il ne se fit pas remarquer par le brillant de son exécution dans les concours annuels pour cet instrument; mais, bon musicien et esprit méthodique, il fut choisi pour remplir les fonctions de répétiteur dans l'école. Devenu professeur de piano et d'harmonie à Paris, M. Bodin a médité longtemps sur les moyens de perfectionner l'enseignement, et après avoir mûri ses idées sur ce sujet pendant quarante ans, les a exposées dans l'ouvrage qui a pour titre : *Traité complet et rationnel des principes élémentaires de la musique, ou introduction à toutes les méthodes vocales, instrumentales, et à tous les traités d'harmonie*; Paris, imprimerie d'E. Duverger, 1850, 1 vol. in-4°. Il y a de fort bonnes choses dans cet ouvrage, quoiqu'il y règne peut-être un esprit un peu trop systématique. M. Bodin s'y montre penseur exercé et exprime ses idées en fort bons termes. Rien ne peut mieux faire connaître le but qu'il se propose, que ce début de la préface de son livre : « Toutes les méthodes de musique, vocale et instrumentale, sont précédées d'un exposé des principes élémentaires. Mais ces opuscules sont rédigés en général avec une telle négligence et une si complète absence de logique, qu'ils sont souvent plus dangereux qu'utiles, et plus capables de fausser le jugement que d'éclairer sur le sujet qu'ils se proposent d'enseigner. On a, avec juste raison, reproché aux artistes de ne voir de beautés que dans leur art, et de n'éprouver que de l'indifférence pour les autres connaissances humaines. Ils ont en partage le sentiment et l'imagination ; et ils pensent que ces facultés leur suffisent, puisque par elles seules ils peuvent produire des chefs-d'œuvre. Cette assertion est fort contestable; mais en l'admettant comme vraie pour l'artiste compositeur, elle cesse certainement de l'être pour le professeur. Le professeur tient plus du savant que de l'artiste : ce n'est pas l'inspiration qui le dirige, c'est la raison et la réflexion. Le professeur est essentiellement observateur; plus il est éclairé, plus il est capable. Les connaissances qu'il doit posséder dans les sciences étrangères à son art lui apportent de nouvelles lumières et le mettent dans des conditions meilleures pour enseigner : s'il a beaucoup appris, il sait mieux se faire comprendre. »

BODINI (Sébastien), maître des concerts du margrave de Bade Dourlach, vers 1756, était auparavant musicien de la chambre et de la chapelle du duc de Wurtemberg. Il a fait imprimer à Augsbourg six œuvres de six quatuors et trios pour divers instruments, sous ce titre : *Musikalisches Divertissement oder in das Gehœrgerichtet Trio, etc.*

BOËCE (Anicius-Manlius-Torquatus-Séverinus BOETIUS, ou), issu d'une des plus illustres familles consulaires de Rome, et célèbre par ses vertus, ses talents et ses malheurs, naquit dans cette ville vers 470. Il commença dans sa patrie de brillantes études, qu'il termina à Athènes. De retour à Rome, il y fut créé patrice ; et Théodoric, roi des Goths, s'étant emparé de l'empire peu de temps après, le fit maître du palais, et l'éleva au consulat ; il posséda cette dignité trois fois, et la dernière, en 510, par une distinction unique, ce fut sans collègue. Boëce ne se servit de son crédit que pour le bonheur des peuples soumis à la domination des Goths. Théodoric régna longtemps par ses conseils; mais des courtisans envieux étant parvenus à le rendre suspect à ce prince, il fut arrêté, et enfermé dans un château écarté, où il fut mis à mort. Il composa dans sa prison le livre *De la Consolation philosophique*, qui est le plus célèbre de ses ouvrages. On lui doit aussi un traité de musique divisé en cinq livres, qui est une sorte de répertoire des connaissances des anciens dans cet art. Boëce est le plus ancien auteur qui nous ait fait connaître la notation par les lettres romaines. Le premier livre de son traité de musique, divisé en trente-quatre chapitres, contient l'exposition du système général de l'art chez les anciens, de la constitution des modes, des proportions des intervalles d'après Pythagore, et de l'ordre des cordes de l'échelle. Le second livre, divisé en vingt-neuf chapitres, est un développement de la matière du premier, particulièrement en ce qui concerne les intervalles. Dans le troisième, qui renferme seize chapitres, Boëce a donné l'analyse des systèmes de musique de

quelques écrivains grecs, dont la doctrine est opposée à celle de Pythagore, tels que ceux d'Aristoxène, d'Architas et de Philolaüs. Le quatrième livre, divisé en dix-huit chapitres, est relatif à la double notation grecque et latine de la musique, à la nature de quelques cordes principales des modes grecs, et à la division du monocorde. Le chapitre XII, où il est traité des cordes stables et des cordes mobiles, est de grande importance pour l'intelligence de la musique des anciens. Le cinquième livre, qui renferme dix-huit chapitres, est particulièrement consacré à l'analyse du système de Ptolémée, comparé à ceux de Pythagore, d'Architas et d'Aristoxène. La doctrine de Boëce est purement pythagoricienne: elle fut suivie par tous les théoriciens de la musique jusqu'à la réforme attribuée à Guido d'*Arezzo*. Plus tard elle conserva encore toute son autorité pour les proportions des intervalles jusqu'au seizième siècle, où Fogliani de Modène et Zarlino y substituèrent les proportions fausses de Didyme et de Ptolémée. La grande influence du traité de musique de Boëce, jusqu'au douzième siècle, explique l'abondance des manuscrits de cet ouvrage qui sont répandus dans toutes les grandes bibliothèques. La première édition du Traité de musique de Boëce, réuni à son Arithmétique et à sa Géométrie a été publiée sous ce titre : *Arithmetica, Geometria et Musica Boethii; Venetiis, Gregorii*, 1492, in fol. gothique. Cette édition, inconnue à Forkel, à Lichtenthal, et à la plupart des bibliographes, est à la Bibliothèque impériale de Paris (in-fol. V. 612). Quant aux diverses éditions de ce traité indiquées par Forkel et Lichtenthal sous les dates de Venise 1491-1499, il y a confusion dans ce qu'ils en disent. Les frères Grégori ont publié en 1491 le livre *De la Consolation philosophique* avec celui de la *Discipline scolaire* et les *Commentaires de saint Thomas*; en 1492 ils ont donné divers opuscules de Boëce au nombre de *dix-neuf*, dont ceux que j'ai cités précédemment font partie. Ils ont réuni plus tard tous ces ouvrages pour en former la première édition complète des œuvres de Boëce. En 1499, les mêmes imprimeurs ont donné une autre édition complète des mêmes œuvres, en deux parties, et le traité de musique se trouve dans la seconde. La troisième édition, publiée à Bâle, en 1546, est peu estimée; on y trouve des multitudes de fautes d'impression. La meilleure édition est celle qui a été donnée par Glaréan, à Bâle, en 1570, in-fol., chez H. Petrina. Le savant éditeur s'est servi de bons manuscrits, particulièrement de ceux de l'abbaye de Saint-Blaise, et y a joint des commentaires. Néanmoins bien des fautes s'y trouvent encore : j'en ai corrigé un grand nombre d'après un excellent manuscrit de la Bibliothèque royale de Bruxelles (Fonds des ducs de Bourgogne), et un autre bon manuscrit du quinzième siècle, de ma bibliothèque. J'ai fait aussi une traduction française des cinq livres de la Musique, d'après ce manuscrit et d'autres de la même bibliothèque et de la mienne, avec des notes critiques et des commentaires. Si le temps ne me manque pas, j'achèverai ce travail et je le publierai. Charles-Frédéric Borgstedt, savant suédois, a publié une bonne notice biographique et critique intitulée : *De vita et scriptis A. Manlii Torquati Severini Boethii Dissertatio*; Upsal, 1842, in-8°.

BOECK (Jean-Éberhard), né à Passaw, vers 1745, fut d'abord *violon solo* au service du prince évêque, et ensuite directeur de ses concerts; il était d'une habileté extraordinaire sur son instrument, et rivalisait avec Lolli. Il a composé beaucoup de musique vocale et instrumentale; mais rien n'en a été publié.

BOECK (Ignace et Antoine), frères, nés à Hof, le premier en 1754, et le second en 1757. Dès l'âge de dix ans ils apprirent à jouer du cor, et reçurent des leçons de Joseph Vogel, musicien de la cour du prince de La Tour et Taxis, à Ratisbonne, et l'un des premiers cornistes de son temps. Ayant acquis sur cet instrument une belle qualité de son et une grande habileté dans l'exécution, les deux frères firent, en 1775, un voyage à Vienne, où ils furent engagés au service du prince de Bathiany, primat de Hongrie, auprès duquel ils demeurèrent trois ans et trois mois. En sortant de chez ce prince, ils commencèrent à voyager et visitèrent toute l'Allemagne, la Suède, le Danemarck, la Prusse, les villes anséatiques, Venise et toute l'Italie, la France, l'Angleterre, la Russie; puis ils retournèrent en Italie et revinrent enfin à Munich, où ils furent placés au service de la cour, en 1790. Partout leur exécution parfaite et leur ensemble admirable leur procurèrent des applaudissements et des récompenses. La république de Venise les honora d'une médaille d'or. A Naples, ils eurent le plus grand succès dans un air accompagné de deux cors concertants, qu'ils exécutèrent avec la fameuse Banti. Ils étaient encore, en 1812, au service de la cour de Munich. On a gravé de leur composition : 1° Concertante pour deux cors. — 2° Duos pour deux cors. — 3° Cantate allemande pour quatre voix d'hommes et deux cors; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 4° Dix pièces pour deux cors et basse, œuvre 6, Leipsick, 1803. — 5° Sextuor pour deux violons, alto, deux cors et violoncelle, œuvre 7; ibid., 1804. — 6° *Idem*, œuvre 8; ibid., 1804.

BOECKEL (ERNEST-GOTTFRIED-ADOLPHE), docteur en théologie et pasteur de l'église Saint-Jacques à Greifswalde, au commencement du dix-neuvième siècle, a fait imprimer un sermon sur l'érection de l'orgue, qu'il avait prononcé le 22 septembre 1822. Ce morceau remarquable a paru sous ce titre: *Orgelweihpredigt am 16. Sonntag nach Trinit. in der Jacobikirche zu Greifswalde gehalten*. Greifswalde, Kuhnike, 1822, in-8° de 32 pages.

BOECKH (AUGUSTE), savant helléniste et antiquaire, professeur d'éloquence et de poésie à l'université de Berlin, est né à Carlsruhe, en 1783, et a fait ses études à Halle. Il n'était âgé que de vingt-deux ans lorsqu'il obtint la chaire de philologie à Heidelberg, en 1811; il fut ensuite appelé à Berlin. Après la mort de Solger, on lui a confié la direction du séminaire des Instituteurs. Vers le même temps, l'Académie des sciences de Berlin l'a admis au nombre de ses membres. Bœckh est considéré à juste titre comme un des plus savants hommes de l'Allemagne, et ses travaux jouissent de la plus haute estime. Son excellente édition grecque et latine de Pindare (*Pindari Opera quæ supersunt*, t. I, in-4°, Leipsick, 1811; t. II, part. 1, ibid., 1819; part. 2, ibid., 1821), contient un beau travail sur le rhythme musical des poésies grecques, et sur la musique des anciens en général, sous le titre: *De Metris Pindari* (t. I, op. 2°, p. 1-340). Les chapitres 6-12 du 3° livre de ce travail (p. 199-269) traitent particulièrement de la musique des Grecs, et sont ce qu'on a écrit de meilleur sur cette matière, sauf quelques erreurs en ce qui concerne l'usage de l'harmonie chez les anciens. Les chapitres les plus intéressants du travail de Bœckh sont ceux qui ont pour titres: 1° *De harmonia Græcorum. Brevis introductio in harmoniam veterum*. L'auteur, dans cette partie de son ouvrage, attache au mot *harmonie* le même sens que les anciens auteurs grecs. — 2° *De progressu modorum harmoniæ apud Græcos ac de vera indole modorum veterum. Comparatio modorum quindecim*. Cette discussion des modes de l'ancienne musique grecque, et l'examen de l'analogie de ces modes avec les tons de la musique de l'église grecque moderne, sont remplis d'intérêt. — 3° *De Siglis veterum* (p. 244-250). — 4° *Varietate melopœiæ ac de symphonia*. Ce sujet est traité par M. Bœckh en érudit plutôt qu'en musicien. Il est facile de voir qu'il y était à la gêne, car il s'y est livré à beaucoup moins de développements que dans les autres chapitres. Sa conclusion est que, si les anciens ne faisaient pas un usage constant de l'harmonie, cette harmonie n'était pourtant pas absolument bannie de leur musique, et qu'en plusieurs cas elle y était employée. Il croit trouver la preuve dans le 17° vers de la première olympique de Pindare, que l'accord de la tierce mineure était particulièrement connu des Grecs. — 5° *Quædam de instrumentis veterum, inprimis de magadide*. Excellent travail où se trouve éclaircie d'une manière très-satisfaisante une question épineuse qui a donné la torture à bien des savants. — 6° *Examen melodiæ veteris Pythii carminis primi*. Ce chapitre contient quelques vues ingénieuses, mais il est regrettable que l'auteur ne lui ait pas donné plus de développement. Au nombre des ouvrages de Bœckh se trouve une savante dissertation intitulée: *Die Entwickelung der Lehren des pythagorär Philolaus* (Développements des doctrines du pythagoricien Philolaüs); Berlin, 1819, in-8°. Cet ouvrage renferme des recherches sur les proportions musicales de Philolaüs conservées dans le traité de musique de Boèce. Bœckh est mort à Berlin en 1854.

BOECKLIN DE BOECKLINSAU (FRANÇOIS-FRÉDÉRIC-SIGISMOND-AUGUSTE, baron), docteur en philosophie et conseiller du grand-duc de Bade, naquit à Strasbourg, en 1745, et mourut à Fribourg en Brisgau, le 2 juin 1813. Amateur des arts, particulièrement de la musique, il avait visité l'Italie dans sa jeunesse, et avait été nommé membre de l'académie des Arcades de Rome, ainsi que de plusieurs autres sociétés savantes. On a du baron de Bœcklin un assez grand nombre d'écrits sur diverses matières: il n'est cité ici que pour ceux qui concernent la musique. Le premier a pour titre. *Beiträge zur Geschichte der Musik, besonders in Deutschland*, etc. (Essai pour l'histoire de la musique, particulièrement en Allemagne, etc.); Fribourg en Brisgau, 1790, in-8° de 150 pages. Cet ouvrage consiste en vingt lettres sur la situation de la musique dans les villes principales de l'Allemagne, à l'époque où elles furent écrites. Le second opuscule du baron de Bœcklin est intitulé: *Fragmente zur höhern Musik, und für ästhetische Tonliebhaber* (Fragments concernant la musique transcendante, pour les amateurs d'esthétique musicale); Fribourg et Constance, 1811, in-8° de 83 pages. Bœcklin reproche avec raison à Forkel, dans ce petit ouvrage, d'avoir manqué de philosophie dans la conception de son Histoire générale de la musique. Malheureusement ce morceau de critique, où l'on trouve des vues élevées, est défiguré par une multitude de fautes d'impression.

BOECLER (JEAN), docteur en médecine à Strasbourg, naquit à Ulm, le 20 octobre 1651, et mourut à Strasbourg, le 19 avril 1701. Il a publié

dans cette ville une dissertation *De Sono*, 1693.

BOEDECKER (Philippe-Frédéric), compositeur et organiste de la cour à Stuttgard, florissait vers le milieu du dix-septième siècle. Il a fait imprimer un recueil de motets pour soprano avec la basse continue sous ce titre : *Partitura sacra ;* Strasbourg, 1651, in-fol. On y trouve trois motets de *Casati* et un de *Monteverde*, outre ceux de Bœdecker. Ce recueil contient aussi une sonate à violon seul avec basse continue et *Sonata sopra la Monica, a fagotto solo con basso continuo.* Bœdecker a laissé en manuscrit un *Manuduetio nova methodico-practica*, qui a été publié après sa mort (Stuttgard, 1711, in-fol.) par son fils, Philippe-Jacques, qui lui avait succédé dans la place d'organiste de la cour. Ce recueil contient des pièces d'orgue à trois parties.

BOEHM (Georges), né à Prague, entra chez les jésuites en 1636, à l'âge de quinze ans. Il y enseigna les humanités pendant quatre ans, la philosophie pendant trois, les mathématiques, neuf, et la théologie, cinq. Il mourut à Znaym le 7 novembre 1666. Au nombre des ouvrages de ce savant, on en trouve un qui a pour titre : *Propositiones mathematico-musurgicas ;* Prague, 1650, in-4°.

BOEHM (Georges), compositeur et organiste à l'église de Saint-Jean à Lunebourg, vivait encore en 1728, selon Walther (*Musik. Lex.*). Il était né Goldbach, dans la Thuringe. Walther et Adlung (*Musikal. Gelahrtheit*) disent que ses préludes d'orgue pour des chants choraux étaient comptés parmi les meilleurs de son temps. Il ne paraît pas qu'on les ait publiés.

BOEHM (Godefroi), cantor à Tragheim près de Kœnigsberg, vers le milieu du dix-huitième siècle, est connu par une ouverture pour le clavecin publiée à Nuremberg en 1744, et par trois solos pour flûte, ibid., 1760. On a gravé aussi une fugue pour clavecin de sa composition, à Amsterdam ; enfin, il a laissé en manuscrit deux concertos pour clavecin seul.

BOEHM (Iwan), violoniste de la chapelle du roi de Prusse, né à Moscou, en 1713, fit ses premières études musicales sous la direction de Piantanida, et reçut ensuite des leçons de Graun l'aîné. On croit qu'il est mort vers 1760. Il a composé plusieurs solos et trios pour le violon qui n'ont pas été publiés, mais qu'on trouvait dans le magasin d'Emmanuel Breitkopf, en 1766.

BOEHM (Élisabeth), habile cantatrice qui devint la femme de Joseph Cartellieri, naquit à Riga, en 1756, et parut pour la première fois sur le théâtre, en 1783. En 1788, elle chanta au théâtre National de Berlin, mais elle n'y parut que sous le nom de *Bœhm*.

BOEHM (Jean), virtuose sur le violon, fut directeur de musique de plusieurs troupes d'opéra allemand, vers la fin du dix-huitième siècle et au commencement du dix-neuvième. C'est tout ce qu'on sait de la vie de cet artiste, l'instabilité de son séjour n'ayant pas permis d'avoir de plus amples renseignements. Il jouissait de beaucoup d'estime comme directeur de musique et comme violoniste. Il s'est fait aussi quelque réputation par la composition de plusieurs opéras, parmi lesquels on remarque : 1° *Das Meester der Liebe* (le Modèle d'amour). — 2° *Die Braut im Schleier* (la Nonne fiancée). — 3° *Philander.* — 4° *Philémon et Baucis.* La plupart de ces ouvrages sont écrits pour de petits orchestres.

BOEHM (Joseph), membre de la chapelle impériale de Vienne, et premier professeur de violon au Conservatoire de cette ville, est né en 1768 à Pesth, en Hongrie. Son père fut son premier maître pour le chant et pour le violon. A l'âge de huit ans, il partit avec sa famille pour la Pologne, où il avait déjà passé quatre années lorsque Rode y arriva, quittant la Russie pour retourner en France. Le célèbre violoniste, charmé des heureuses dispositions du jeune Bœhm, voulut bien lui donner des leçons, et le mit sur la voie de cette belle école du violon que lui-même tenait de Viotti. En 1815, Bœhm se rendit à Vienne, et se fit entendre au théâtre de la cour, en présence de l'empereur. Trois ans après, il visita les villes principales de l'Italie, et se fit entendre au théâtre de la Scala à Milan. A son retour dans la capitale de l'Autriche, il obtint la place de professeur au Conservatoire, et deux ans après le brevet de violoniste de la chapelle de la cour. En 1823, il entreprit une grande excursion en Allemagne et en France, et se fit entendre dans des concerts à Prague, Munich, Stuttgard, etc. Après avoir employé près de deux années à ce voyage d'art, il est retourné à Vienne. Bœhm a publié environ vingt œuvres de musique pour son instrument. Parmi ces ouvrages on remarque : 1° Polonaise pour le violon, avec quatuor : œuvre 1er ; Vienne, Haslinger. — 2° Variations brillantes, idem., op. 2 ; Vienne, Mechetti. — 3° *Clément, Helmsberger, S.-Lubin, Mayseder, Schuppanzigh*, variations sur un thème de Beethoven, pour violon et piano ; ibid. — 4° Deuxième polonaise pour violon principal, avec deux violons, alto et basse, op. 4 ; Vienne, Haslinger. — 5° Cinq variations pour violon et orchestre, op. 8 ; Vienne, Artaria. — 9° Quatre variations sur un thème de Rossini, pour violon et orchestre, op. 9 ; ibid. — 7° *Concertino* pour violon, op. 10 ; ibid. —

8° Quatuors pour 2 violons, alto et basse, ibid. Plusieurs bons élèves ont été formés par Bœhm dans le Conservatoire de Vienne. En 1837, il s'est établi à Saint-Pétersbourg comme professeur et premier violon du théâtre allemand. Il y vit encore (1858). Ses meilleurs élèves sont Ernst et Joachim. Son fils (Louis), violoniste comme lui, et son élève, s'est fait entendre à Pétersbourg dans un concert, en 1840. Il donnait alors des espérances comme artiste futur.

BOEHM (Théobald), célèbre flûtiste allemand, né en Bavière, vers 1802, est membre de la chapelle et de la musique particulière du roi à Munich. Aucun autre renseignement ne m'est parvenu sur cet artiste, considéré comme un des plus habiles flûtistes de l'époque actuelle en Allemagne; je sais seulement qu'il s'est rendu à Londres, dans l'automne de l'année 1834, et qu'il s'y trouvait encore dans les premiers mois de 1835. D'après les éloges qui lui sont accordés par les artistes qui l'ont entendu, il paraît que Bœhm se distingue également et par sa belle manière de chanter l'*adagio*, et par le brillant de son exécution dans les difficultés. En 1849, je le vis à Munich; il y était plus occupé de la fabrication des flûtes d'après le nouveau système auquel il a donné son nom, que de son talent d'exécution. Théobald Bœhm était depuis longtemps à la recherche des moyens de perfectionner la flûte sous les rapports de la justesse et du doigter pour l'exécution de certaines difficultés et de certains trilles qui étaient inexécutables sur l'ancienne flûte. Dans le même temps, un Anglais, M. Gordon (*voy.* ce nom) s'occupait des mêmes recherches et avait commencé la résolution du problème par un système d'anneaux réunis par une tige mobile, dont les combinaisons atteignaient à peu près le but. Bœhm, ayant eu des relations avec Gordon, comprit le mérite de cette invention, la perfectionna, et en fit des applications à la musique destinée à la flûte. Les instruments fabriqués par lui dans ce système sont devenus les modèles suivis par la plupart des facteurs, et leur usage s'est étendu de proche en proche. Cependant quelques flûtistes distingués de l'ancienne école se sont posés en adversaires de l'innovation de Bœhm : à leur tête s'est placé Tulou; mais les avantages de la nouvelle flûte sont tels, que rien ne pourra empêcher son adoption universelle dans une époque rapprochée. Déjà il ne reste plus qu'un très-petit nombre d'opposants. En 1849, Bœhm entreprit une nouvelle réforme du tube de la flûte, en renversant sa construction de telle sorte, que la tête devint conique de cylindrique qu'elle était, et que, dans la grande pièce du milieu, le cône a fait place au cylindre (Voyez mon *Rapport sur la fabrication des instruments de musique mis à l'exposition de Paris*, en 1855, Paris, imprimerie impériale. 1856, tome II, pages 659-660 des *Rapports du jury mixte international*, et dans le tiré à-part, pages 5 et 6). Bœhm a fait aussi de grands travaux pour le perfectionnement du hautbois et du basson; il en a beaucoup amélioré la justesse, le doigter et l'égalité (voyez le rapport ci-dessus); mais la qualité du son du hautbois s'en est modifiée.

On a de la composition de Bœhm : Des concertos pour flûte publiés chez Aibl à Munich. — Des variations sur l'air de *la Sentinelle*. — D'autres variations sur le thème *Nel cor più non mi sento*. — Un *andante* et polonaise pour flûte et orchestre, op. 3; Vienne, Artaria. — Un divertissement sur un thème de Carafa, op. 6; Munich, Falter. — Une polonaise pour flûte et orchestre, op. 9; Paris, Schott. — Une autre grande polonaise, op. 16.—Une fantaisie concertante pour flûte et piano sur une polonaise de Carafa, œuvre 8: Munich, Falter. — Des variations sur un thème de *Freyschütz*; ibid. — Un divertissement sur un air de Poissl, op. 13; ibid. — Un Rondo brillant, op. 12; ibid. — 32 Études; ibid. Première Fantaisie pour flûte et orchestre sur des thèmes suisses, op. 23; Mayence, Schott. Deuxième idem, op. 24; ibid. — Grande polonaise pour flûte et orchestre, op. 16; Munich, Falter. — Variations idem sur la marche de *Moïse*, op. 17; ibid. — Idem sur un air tyrolien, op. 20; ibid. — Idem sur un air allemand, op. 22; ibid. — Fantaisie sur l'invitation à la valse, idem, op. 21; ibid. Bœhm est aussi auteur d'un petit écrit intitulé : *Ueber den Flötenbau und die neuesten Verbesserungen desselben* (Sur la construction de la flûte et ses nouveaux perfectionnements); Mayence, Schott, 1847, in-8° de 57 pages.

BOEHM (Charles-Léopold), violoncelliste distingué, né à Vienne, le 4 novembre 1806, fut admis comme élève au Conservatoire de cette ville, et y fut élève de Joseph Merk, pour son instrument. Attaché d'abord à l'orchestre du théâtre de *Josephstadt*, puis du Théâtre *An der Wien* (Sur-la-Vienne), il quitta ce dernier, le 3 septembre 1828, lorsqu'il fut appelé à Donauschingen pour faire partie de la chapelle du prince de Fürstenberg, dirigée par Kalliwoda (*voy.* ce nom). Profitant de quelques congés qui lui furent accordés, il fit des voyages pour se faire connaître, et joua avec succès à Bâle, Zurich, Genève, ainsi que dans un grand nombre de villes d'Allemagne. Plusieurs sociétés musicales de la Suisse, de l'Allemagne et de la Hongrie lui decernèrent le titre de membre hono-

raire, en considération de son talent. La chapelle du prince de Fürstenberg ayant été dissoute au mois d'août 1849, par suite de la révolution du grand-duché de Bade, Bœhm alla s'établir à Strasbourg, y entra à l'orchestre du théâtre, et y donna des concerts; puis il passa l'été aux eaux de Vichy, et y obtint de brillants succès. De retour à Strasbourg, vers la fin de 1850, il reprit sa place dans l'orchestre du théâtre. Bientôt après, une décision du prince de Fürstenberg ayant rappelé neuf membres de l'ancienne chapelle pour former une musique de chambre, sous la direction de Kalliwoda, Bœhm, compris dans ce nombre, retourna à Donauschingen, le 30 avril 1851. Bœhm est considéré à juste titre comme un des violoncellistes les plus remarquables de l'Allemagne. Les premières compositions de cet artiste, lesquelles consistent en variations, polonaises, fantaisies, etc., ont été publiées à Vienne chez Artaria et chez Mecchetti; ses ouvrages d'une date postérieure, plus importants, tels qu'un concerto en *ré* mineur pour violoncelle et orchestre, des fantaisies également avec orchestre, et des duos pour deux violoncelles, ont paru à Leipsick, chez Péters.

BOEHM (Jean-Wilhelm), écrivain sur qui l'on n'a pas de renseignements biographiques: on sait seulement qu'il était à Prague au commencement de 1830, et qu'au mois de septembre de la même année il était à Vienne. On a de cet auteur un livre intéressant intitulé: *Analyse des Schönen der Musik und des Tanzes* (Analyse du beau dans la musique et dans la danse); Vienne, Schramel, 1830, in-8° de 207 pages, avec deux planches. Le critérium de la théorie du beau musical, suivant M. Bœhm, est celui de la simplicité des rapports numériques; principe déjà traité par Euler, dans son *Tentamen Theoriæ musicæ*, mais qui a conduit M. Bœhm à de nouveaux résultats. On trouve dans son livre une curieuse formule mathématique sur les opérations de l'entendement dans le jugement des rapports harmoniques des sons. Cet ouvrage ne me paraît pas avoir été remarqué comme il méritait de l'être.

BOEHM (F.-A.), musicien à Vienne, vers 1830, y a publié des *Danses en harmonie à six parties*, Haslinger; des duos pour deux flûtes, ibid; des danses pour le même instrument, ibid.; des duos pour deux clarinettes, op. 2 et 5, ibid.; *La Clémence*, andantino pour piano à quatre mains, op. 6, Vienne, Diabelli; une grande polonaise pour piano seul, op. 23, Leipsick, Peters, et quelques autres ouvrages.

BOEHME (Jean-Chrétien), né à Dresde vers 1650, fut d'abord second organiste de la chapelle de l'électeur de Saxe, vers 1682, puis organiste en titre. Il occupa cette place jusqu'en 1699, époque de sa mort. Il a laissé plusieurs pièces de musique d'église qui n'ont pas été imprimées.

BOEHME (Charles-Gottlob-Henri), directeur du séminaire des instituteurs des écoles populaires à Berlin, est né dans cette ville, le 10 octobre 1783. Il a publié un guide pour l'enseignement du chant dans les écoles populaires, sous ce titre: *Leitfaden beim Gesangsunterricht in Volksschulen*, gr. in-4°, Berlin, Enslin, 1819.

BOEHME (A.), pianiste de Vienne, a publié quelques ouvrages pour son instrument, entre autres six variations sur un thème original, op. 5, Vienne, Haslinger, et huit variations brillantes sur la *Marche de Fidelio*, op. 6, Vienne, Cappi.

BOEHMER (David-Abraham), virtuose sur le basson, au service du duc de Saxe-Gotha, naquit à Muskao, dans la haute Lusace, le 9 mai 1709, et commença à l'âge de cinq ans l'étude du violon chez son père; mais à douze ans il quitta cet instrument pour le basson, sur lequel il acquit une grande habileté. En 1726, il entra avec son père (Samuel Bœhmer, né à Schlichtingsheim, ville de la grande Pologne, le 3 octobre 1678), au service du comte de Schœnaich Carolath. Celui-ci prit tant d'intérêt à ce jeune virtuose, qu'il l'envoya à Berlin pour y prendre des leçons du célèbre bassoniste Guttofsiky afin de se perfectionner. Après le décès de son père, il alla à Gotha et s'y établit. Il y est mort en 1786. Sa sœur, Esther-Hélène, née le 18 août 1724, fut très-habile violoncelliste. Bœhmer a laissé en manuscrit quelques solos pour son instrument.

Un autre musicien nommé *Bœhmer* (Jean-Sébastien), musicien de la chambre du roi de Saxe, mort à Dresde le 23 mai 1819, a publié des polonaises pour le piano, à Hanovre, chez Kruschwitz.

BOEHMER (Charles), fils de Jean-Sébastien, est né à Dresde en 1802. Il n'était âgé que de treize ans, lorsqu'il donna, au mois de janvier 1815, des concerts à Berlin, dans lesquels il fit admirer son habileté sur le violon. Fixé dans cette ville depuis cette époque, il y a été employé à l'orchestre du théâtre royal; mais il s'est attaché postérieurement à l'alto, dont il joue avec un talent remarquable. Bœhmer s'est fait connaître comme compositeur par la musique de quelques petits opéras, entre autres *die Zauberruthe* (la Baguette enchantée), et *der Meerkönig und sein Liebchen* (le Roi de la mer et sa maîtresse), dont les ouvertures à grand orchestre ont été publiées à Berlin, chez Bote et Boke. On

a aussi de lui quelques thèmes variés et des fantaisies pour violon et orchestre ou quatuor, op. 19, 21 et 30, ibid., des duos concertants pour deux violons, op. 8, 12, 16, 22, 39, et 40, ibid., des duos pour piano et violon, op. 6, 7, ibid., etc.; des ouvertures et entr'actes pour orchestre, op. 43 et 55; Berlin, Hæcker.

BOEHMER (Jean-Georges), cantor et directeur de musique à Lauban, dans la première moitié du dix-neuvième siècle, a fait insérer dans l'écrit périodique publié à Breslau, sous le titre *Eutonia*, une dissertation sur la musique d'église considérée comme moyen de sanctification du culte évangélique (t. V, p. 25-43). Dans le même recueil il a donné une autre dissertation sur l'usage du chant dans les funérailles (*Eutonia*, 1832, t. VII, p. 1-15), et une troisième sur les collections de musique à l'usage du culte évangélique (ibid., p. 97-118).

BOEHNER (Jean-Louis), pianiste, organiste distingué, et compositeur, est né le 8 janvier 1787, à Toesselstædt, dans le duché de Gotha. Son père, né à Dietharz, dans la forêt de Thuringe, et qui fut pendant plus de quarante ans organiste à Toesselstædt, lui donna les premières leçons de musique. Le talent qu'il avait reçu de la nature se développa avec tant de rapidité, qu'à l'âge de dix ans il jouait avec habileté de l'orgue, du clavecin et du violon, et que, sans avoir reçu aucune leçon d'harmonie ou de contre-point, il écrivait de la musique dans le style d'église. Ayant été envoyé à Erfurt pour y faire des études au gymnase, il négligea les lettres et les sciences pour la musique, qui était pour lui l'objet d'une véritable passion. Kluge lui donna des leçons d'orgue, et il apprit la composition sous la direction du maître de concert Fischer. Les fréquentes occasions qu'il eut d'entendre Kittel, un des meilleurs élèves de J.-S. Bach, exercèrent sur son talent la plus heureuse influence. Déjà il avait acquis de profondes connaissances dans son art, lorsque Spohr fut engagé au service de la cour de Gotha; cette circonstance détermina Bœhner à aller fixer son séjour dans cette ville. En 1808, il alla à Iéna, où son talent le fit rechercher par tous les amateurs de musique : il y fit la connaissance de Gœthe et de Falk, et ces deux hommes célèbres goûtèrent la tournure de son esprit. C'est à cette époque que l'originalité de Bœhner, sa sauvagerie, sa naïveté, commencèrent à être remarquées; toute sa personne, et même la gaucherie de ses manières, contribuaient à faire de lui un être extraordinaire dont l'esprit observateur de Hoffmann fut frappé. Cet écrivain de génie eut bientôt aperçu le parti qu'il pouvait tirer d'un tel modèle : il en fit le type de son excellente création du maître de chapelle *Kreissler*. L'originalité de leur esprit et le goût du vin, qu'ils avaient tous deux, eurent bientôt rapproché ces deux hommes singuliers : ce fut, dit-on, dans leurs fréquentes libations que le célèbre romancier fit des études sur Bœhner pour son bizarre maître de chapelle.

Décidé à ne pas se mettre dans la dépendance d'une cour, d'une école publique ou d'une église, Bœhner voulut chercher dans le libre exercice de son talent des ressources pour son existence, et les voyages et les concerts lui parurent le moyen qui pouvait le mieux réaliser ses vues. Il écrivit alors plusieurs morceaux, notamment son concerto de piano en *ut* majeur (œuvre dixième) pour l'usage de ces concerts, et, après les avoir terminés, il visita Erfurt, Meinungen, Hildburghausen, Cobourg, Nuremberg, Erlangen, Würzbourg, etc., recueillant partout des applaudissements et quelque argent que le cabaret ne tardait point à lui enlever. Quelquefois il s'arrêtait, séjournait dans l'endroit qui lui plaisait, et vivait du produit des leçons qu'il donnait aux amateurs. De retour à Gotha, il y resta peu de temps, et entreprit un second voyage plus étendu qui le conduisit à Stuttgard, Strasbourg, Colmar, puis à Bâle, Zurich et dans presque toutes les villes de la Suisse. Les troubles politiques et le mouvement des armées l'obligèrent à s'arrêter et à suspendre l'exécution du projet qu'il avait conçu d'un long voyage en Italie. Il retourna à Nuremberg, y fut accueilli avec empressement, et y vécut pendant cinq ans, partageant son temps entre la composition et les leçons qu'on lui demandait de toutes parts. Il y écrivit trois concertos de piano, et un opéra *Der Dreyherrenstein*, qui n'a jamais été représenté ni imprimé, et dont on n'a publié que l'ouverture. Pendant son séjour en cette ville, il fit un voyage sur le Rhin, visita Manheim, Heidelberg, Darmstadt et Francfort, donnant partout des concerts d'orgue, et faisant admirer son habileté sur cet instrument. Puis l'inconstance de ses goûts le ramena à Gotha, et en 1819 il recommença ses voyages, se rendit à Hambourg, et de là passa en Danemark. L'année suivante il se retira dans le lieu de sa naissance, et depuis lors, il y a vécu seul, éloigné de toute société, n'ayant pour exister que le faible produit de ses ouvrages, et faisant consister tout son bonheur dans l'exercice de son art, et dans ses promenades solitaires au sommet des montagnes ou dans les bois. Toute contrainte, toute obligation ordinaire de la vie lui est insupportable. On assure qu'il occupe une partie de son temps à

écrire sa propre biographie sous le point de vue original où il se considère lui-même ; si cet ouvrage paraît un jour, il ne manquera pas d'exciter la curiosité, quel que puisse être d'ailleurs le talent de l'écrivain. En 1840, Boehner a reparu sur la scène du monde musical, par les concerts d'orgue qu'il a donnés à Francfort-sur-le-Mein.

Comme instrumentiste, les éloges accordés par les Allemands à Bœhner ne laissent point de doute sur son habileté : comme compositeur, il ne se recommande guère que par une bonne facture, et l'art de développer des idées peu remarquables. L'originalité manque à sa pensée, et ce n'est pas un médiocre sujet d'étonnement que de ne trouver que des idées ordinaires dans les productions d'un homme si peu semblable aux autres. La fécondité est, dit-on, un des signes caractéristiques du génie ; chez Bœhner, elle n'a été que le résultat des travaux. Singularité assez remarquable, loin de prendre la teinte de l'état morose de l'âme de l'artiste, sa musique est empreinte d'un caractère de gaieté. Parmi ses nombreux ouvrages, on remarque : 1° Sérénade pour deux violons, alto, flûte obligée, deux cors, basson, violoncelle et contrebasse, op. 9 ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 2° Trois marches en harmonie militaire ; Augsbourg, Gombart. — 3° Deux recueils de danses à grand orchestre ; ibid. — 4° Des quatuors pour deux violons, alto et basse. — 5° Une fantaisie avec variation pour clarinette et orchestre, op. 21 ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 6° Variations pour cor, avec quatuor, op. 24 ; Mayence, Schott. — 7° Concertos pour le piano avec orchestre, œuvres 7, 8, 11 ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 8° Concerto en fantaisie, op. 13 ; Leipsick, Hofmeister. — 9° idem, op. 14 ; ibid. — 10° Quatuor pour piano, violon, alto et basse, op. 4 ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 9° Sonate pour piano et violon, op. 37 ; Copenhague, Lose. — 12° Walses à quatre mains ; Leipsick, Hofmeister. — 13° Sonates pour piano seul, op. 15 ; ibid. — 14° Fantaisies, caprices, bagatelles, etc., pour piano, op. 19, 27, 31, 91, 92 ; Leipsick, Hambourg, Francfort et Augsbourg. — 15° Variations pour le même instrument, op. 3, 6, 12, 20, 51, 53, 55 ; Leipsick, Cobourg, Offenbach, Bonn et Nuremberg. — 16° Recueils de danses et de walses pour le piano, op. 4, 36, 43, 44, etc. ; Leipsick, Bonn, Offenbach, Hambourg, Erfurt et Augsbourg. — 17° Plusieurs recueils de chansons allemandes, avec accompagnement de piano. — 18° Des pièces d'orgue. — 19° Des ouvertures à grand orchestre. — 20° Un opéra intitulé : *Der Dreyherrenstein*. — 21° Des motets. Son dernier ouvrage, qui porte le numéro d'œuvre 120, consiste en variations pour le piano avec orchestre, sur une valse suisse.

BOELSCHE (Jacques), bon organiste et compositeur, né à Mulhen près de Celle, dans le Hanovre, fut d'abord organiste au bourg d'Hoya, près de Burgdorff, ensuite à Brunswick, vers 1669. Il mourut dans cette ville en 1684. Walther dit qu'il avait écrit des pièces de clavecin fort bonnes.

BOËLY (Jean-François), est né en 1739 à Pecquigny, en Picardie, et a fait ses études musicales et littéraires, comme enfant de chœur, à la cathédrale d'Amiens. Lorsqu'il eut atteint l'âge de vingt ans il se rendit à Paris et entra à la sainte chapelle du palais, en qualité de haute-contre. Il y resta jusqu'à l'âge de trente-six ans, et dut prendre la tonsure, le titre et le costume d'abbé ; mais une place de chanteur de la chapelle du roi, à Versailles, lui ayant été donnée, il alla se fixer dans cette ville, et reprit l'habit séculier. Devenu libre de se marier par son changement de position, il épousa la fille de Levesque, musicien ordinaire de la chapelle du roi, gouverneur des pages de la musique, et l'un des éditeurs du solfége d'Italie. Après avoir perdu sa femme, il se retira à la maison de Sainte-Perrine de Chaillot, en 1809, et y mourut au commencement de l'année 1814. Boëly, auteur de motets et de divers morceaux de musique d'église, avait appris les règles de l'harmonie d'après les principes de Rameau, et son admiration pour le système de la basse fondamentale allait jusqu'au fanatisme. Choqué de voir écarter ce système de l'enseignement de l'harmonie, dans le traité que Catel avait composé pour l'usage du Conservatoire et qui avait paru en 1802, il écrivit une longue critique de cette nouvelle théorie, et lui donna le titre suivant : *Le Partisan zélé du célèbre fondateur de l'harmonie aux antagonistes réformateurs de son système fondamental, ou Observations rigoureuses sur les principaux articles d'un nouveau traité, soi-disant d'harmonie, substitué par le Conservatoire de Paris à l'unique chef-d'œuvre de l'art musical.* Boëly démontrait assez bien dans cet écrit, quoiqu'en fort mauvais style, que les bases du système de Catel, prises dans les divisions arbitraires du monocorde qui donnent l'accord de neuvième majeure de la dominante, sont illusoires en fait, et insuffisantes dans leur application. Il envoya son manuscrit à Gossec, qu'il considérait comme le chef du Conservatoire, l'invitant à lui en donner son avis. Assez irritable dans son amour-propre, Gossec répondit, le 24 octobre 1806, une lettre courte, sèche, injurieuse et peu sensée, au partisan de la basse fondamentale, qui de son côté accabla de son indignation son antagoniste mal-

avisé, et fit imprimer toute la correspondance avec l'ouvrage qui l'avait fait naître. Son livre parut sous ce titre singulier : *Les véritables causes dévoilées de l'état d'ignorance des siècles reculés, dans lequel rentre visiblement aujourd'hui la théorie pratique de l'harmonie, notamment la profession de cette science. Offres généreuses de l'en faire sortir promptement, faites à M. Gossec, chef des professeurs en cette partie, au Conservatoire impérial de musique, qui n'a point eu la modestie de les accepter. Réponses indécentes de ce chef aux lettres suivantes sur ces différents objets, par M. Boëly, ancien artiste musicien, retiré à la maison de Sainte-Perrine, à Chaillot*; Paris, 1806, un vol. in-8° de xxx et 157 pages. Cette publication n'eut pas l'effet que l'auteur s'en était promis. Le style du livre était inintelligible, et personne ne le lut.

BOËLY (Alexandre-Pierre-François), fils du précédent, est considéré par tous les artistes qui ont connu son talent, comme un pianiste très-distingué, et comme un bon organiste dans la manière classique. Il est né à Versailles, le 19 avril 1785. Dès l'âge de cinq ans, il apprit la musique sous la direction de son père et de sa mère; puis il continua l'étude du solfége conjointement avec les pages de la musique du roi. Admis plus tard comme élève au Conservatoire de musique, il se livra à l'étude du violon, et reçut des leçons de piano de Ladurner. A l'âge de quinze ans il dut sortir du Conservatoire pour suivre son père, que des circonstances difficiles obligeaient à aller vivre en province. Il y passa deux années privé de tout secours de bons professeurs. De retour à Paris, il espérait rentrer au Conservatoire; mais il n'y put parvenir, à cause de la rancune qu'on y avait contre son père. Il s'en consola en se livrant seul à des études persévérantes sur un art qui avait été toujours pour lui l'objet d'une ardente passion. Son père lui avait donné quelques leçons d'harmonie d'après le système de Rameau; il dut réformer par la lecture des bons ouvrages classiques les faux principes qu'il y avait puisés. L'exécution des belles œuvres de Bach, de Hændel, de Haydn et de Mozart lui en apprit pour la pratique plus que tout ce qu'il avait lu dans les livres. Cette étude a donné à son talent un caractère particulier presque entièrement ignoré de nos jours et très-différent de la manière des autres pianistes. Comme compositeur, M. Boëly n'a pas recherché les succès populaires; mais il a conquis l'estime de tous les connaisseurs. Sa musique est grave, en général correcte, profondément pensée, et l'on y trouve partout le sentiment consciencieux de l'artiste qui obéit à son instinct au lieu de suivre les formes à la mode.

Vers 1830, il s'est livré spécialement à l'étude de l'orgue, et a acquis sur cet instrument un talent distingué, mal apprécié à Paris, où le style de l'orgue est soumis comme toute autre musique aux futilités de la mode. M. Boëly a été pendant plusieurs années organiste de l'église Saint-Germain l'Auxerrois. Ses ouvrages publiés sont : Op. 1, Deux sonates pour piano seul, dédiées à Ladurner; Paris, chez l'auteur. — Op. 2, Trente caprices, ou Pièces d'étude, dédiés à Mme Bigot; Paris, Janet et Cotelle. — Op. 3, *Air de Richard*, varié pour piano et violon; Paris, Pleyel. — Op. 4, Duo pour piano à 4 mains; Paris, Richault. — Op. 5, Trois Trios pour violon, alto et violoncelle; ibid. — Op. 6, Trente études, dédiées à Kalkbrenner; ibid. — Op. 7, Deux caprices à 4 mains et un à 3 mains; Paris, Prilip. — Op. 8, Caprice pour piano seul; Paris, v^e Launer. — Op. 9, Quatre offertoires pour l'orgue; Paris, v^e Canaux. — Op. 10, Messe de Noël pour orgue; ibid. — Op. 11, Quatorze pièces d'orgue; ibid. — Op. 12, Vingt-quatre pièces d'orgue; ibid. — Op. 13, Troisième suite d'études pour piano, dédiée à Cramer, Paris; Richault. — Op. 14, Douze petites pièces pour l'orgue expressif; Paris, v^e Canaux. — Op. 15, Quatorze cantiques de Druizet pour l'orgue avec pédale obligée; ibid. Boëly est mort à Paris le 27 décembre 1858, à l'âge de soixante-treize ans.

BOEN (Jean), écrivain du moyen âge sur la musique, est auteur d'un traité sur cet art que M. Danjou (*voy.* ce nom) a trouvé parmi les manuscrits de la Bibliothèque du Vatican, à Rome; mais jusqu'à ce jour il n'en a pas fait connaître le contenu.

BOENICKE (Hermann), professeur de musique et organiste de l'église Saint-Benoît à Quedlinbourg, est né à Endorf, le 26 novembre 1821. Kœrner a publié des pièces de la composition de cet artiste dans son Journal d'orgue (Erfurt, sans date, in-4° obl.).

BOERIUS (Nicolas). On a sous ce nom un poëme latin et allemand sur le chant des oiseaux et sur ses rapports avec la musique, sous ce titre : *Ornithofonia, sive Harmonia melicarum avium, juxta naturas, virtutes et proprietates suas*; Brême, 1695, in-4°.

BOESSET (Antoine), sieur de Villedieu, écuyer, intendant de la musique du roi Louis XIII, paraît être né vers 1585. En 1615, il fut nommé intendant de la musique de la reine, puis maître de la musique du roi en 1617, intendant de sa musique en 1627, surintendant de la musique du roi et de la reine en 1632-1643, conseiller

du roi en ses conseils, et son maître d'hôtel. La Borde dit (*Essai sur la Musique*) qu'Antoine Boesset mourut en 1686 ; mais c'est évidemment une erreur, car il aurait eu alors environ cent ans, étant déjà intendant de la musique de la reine soixante-onze ans auparavant. D'ailleurs un acte porté sur le registre de décès de Saint-Eustache, le jeudi 10 décembre 1643, et découvert par M. Beffara, contient ce qui suit : « Convoi et service complet de 50 s. « pour défunt M. Boesset, vivant conseiller du « roi, surintendant de la musique des chambres « du roi et de la reine, demeurant rue Vivien « (Vivienne), et son corps en l'église de Mont- « martre, 45 livres. » Boesset avait épousé la fille de Guedron, qui fut aussi surintendant de la musique de Louis XIII. Cet artiste a joui d'une grande célébrité en France, à cause de ses airs à plusieurs parties : 1° Le premier recueil de ses compositions a paru sous ce titre : *Airs de cour à quatre et cinq parties*; Paris, Ballard, 1617, in-8° obl. — 2° Deuxième livre d'airs de cour à quatre et cinq parties, ibid., 1620. — 3° Troisième livre d'airs de Boesset à quatre et cinq parties; ibid., 1621, in-8° obl. — 4° Quatrième livre d'airs de cour à quatre et cinq parties par Antoine Boesset, intendant de la musique du roi et de la reine ; ibid., 1624.— 5° Cinquième livre idem; ibid., 1626, in-8° obl. — 6° Sixième livre idem; ibid., 1629, in-8° obl. — 7° Septième livre idem; ibid., 1630, in-8° obl. — 8° Huitième livre idem, ibid., 1632, in-8° obl. — 9° Neuvième livre idem; ibid., 1642. Ces neuf livres ont été réimprimés chez Ballard en 1689, in-8° obl. Le dixième livre a pour titre : *Airs de cour en tablature de luth;* il n'a été publié qu'après la mort de Boesset. Une traduction anglaise du premier livre de ces chansons a été publiée sous ce titre : *Court-Ayres, with their duties englished*; Londres, 1629. La Bibliothèque impériale, à Paris, possède un recueil de motets manuscrits de cet auteur. Boesset a écrit aussi la musique de beaucoup de ballets pour la cour, dans l'exercice de ses fonctions auprès du roi et de la reine. Voici ceux dont on a recueilli les titres : 1° Ballet (sans nom), en 1613 ou 1614. — 2° *Ballet des Dix Verds*, en 1614, en collaboration avec Gabriel Bataille. — 3° Ballet (sans nom), en 1615. — 4° Ballet (sans nom), en 1616 ou au commencement de 1617. Ce ballet a été dansé par Louis XIII, le 29 janvier 1617. Boesset en avait composé la musique avec Guedron et Mauduit. — 5° Ballet (sans nom), en 1618. — 6° Ballet de la reine, en 1620. — 7° *Apollon*, ballet, en 1621. — 8° *Ballet du Soleil*, en 1621. — 9° Le récit de la vertu à la reine, dans le Ballet sans titre, 1621. —10° *Ballet du roi*, en 1622. — 11° *Ballet de Monseigneur le Prince*, 1622. — 12° *Ballet de la reine*, 1622. — 13° *Les Villageois tireurs de bottes*, 1622. — 14° Les airs du ballet des *Bacchanales*, 1623. — 15° *Les Fêtes de Junon*, 1623.— 16° *Le Ballet des voleurs*, 1624. — 17° *Les Fêtes des forêts de Saint-Germain*, 1625. — 18° *Récit du grand ballet de la douairière Billebahault*, 1626. — 19° *Ballet de Monsieur*, 1627. — 20° *Les Nymphes bocagères*, 1627. — 21° *Le Sérieux et le Grotesque*, 1627. — 22° *Ballet des Triomphes*, 1635. — 23° Petite pastorale. — 24° Récit d'*Orphée*.

BOESSET (Jean ou Jean-Baptiste), fils d'Antoine, né en 1612, chevalier, seigneur de Hault, gentilhomme ordinaire du roi, conseiller, maître d'hôtel du roi et de la reine, maître et surintendant de la chambre, en survivance de son père. En 1635 il fut titulaire de cette place, aux faibles appointements de 450 livres. Il joignit à cette charge, en 1665, celle de maître de la musique de la reine mère. Il mourut le 25 décembre 1685, et non en 1686, comme le dit La Borde, qui n'a pas connu l'existence de Jean-Baptiste Boesset, et qui l'a confondu avec Antoine. Un premier livre d'airs à trois et à quatre parties, composé par Jean-Baptiste, a été publié chez Ballard en 1669; le deuxième a paru en 1671, chez le même imprimeur. Ce musicien a aussi composé la musique des ballets dont les titres suivent : 1° *Ballet du temps* (1654), en collaboration avec Molière, musicien de la chambre. — 2° *Alcidione* (1658), avec le même. — 3° *La Mort d'Adonis*. — 4° *Le Triomphe de Bacchus dans les Indes* (1666), avec d'autres compositeurs. — 5° Concerts de la musique de la chambre de la reine, 1667. Antoine Boesset et Jean-Baptiste, son fils, ont eu aussi la charge de maître des enfants de chœur, avec 720 livres de gages.

BOESSET (Claude-Jean-Baptiste), fils de Jean-Baptiste et de Marguerite Loret, né vers 1636, écuyer, seigneur de Launay, fut nommé surintendant de la musique de la chambre du roi en survivance de son père, le 10 septembre 1667. En 1674, Louis XIV donna à Boesset fils la survivance de la charge de maître de la musique de la reine mère; Boesset la vendit à Lorenzani, compositeur romain, qui avait été précédemment maître de chapelle à Messine (*voy.* le Journal et Dictionnaire des bienfaits du roi, Mss. de la Bibliothèque impériale de Paris) Claude Boesset a écrit pour le service de la cour: 1° *Alphée et Aréthuse*, ballet, au mois d'octobre 1686. — 2° Divertissement pour le retour du roi à Versailles, en 1687. On a de lui un recueil

d'airs à deux voix, dans la manière de Lambert, sous le titre de *Fruits d'automne;* Paris, Ballard, 1684, in-8° obl.

BOETTICHER (....), bonne basse chantante, né à Muhlhausen, dans la Thuringe, se fit d'abord connaître dans sa ville natale, où il était encore en 1835; mais dans l'année suivante il fut attaché au théâtre royal de Berlin, et y brilla jusqu'en 1847. Il chanta aussi avec succès dans les voyages qu'il fit à Prague en 1838, à Vienne en 1841, et à Hambourg en 1842. Retiré du théâtre de Berlin en 1848, il paraît avoir disparu du monde musical depuis cette époque.

BOETTIGER (Charles-Auguste), conseiller de cour à Dresde, né à Reichenbach le 8 juin 1762, mort à Dresde le 17 novembre 1835, s'est fait connaître par divers écrits au nombre desquels on remarque une dissertation sur l'invention de la flûte (en allemand), qui a été insérée dans le *Museum attique* de Wieland, tome Ier, n° 2. Cette dissertation a pour titre : *Abhandlung über die Erfindung der Flöte.*

BOETTNER (Jean-Chrétien), organiste à Hanovre et professeur de musique au séminaire royal de cette ville, a publié, en 1787, des préludes d'orgue pour des chants chorals, sous ce titre : *Choralvorspiele für die Orgel.* Un recueil manuscrit d'autres préludes, daté de 1794, est indiqué dans le catalogue de Westphal. Cet artiste est mort à Hanovre en 1795.

BOEUF (**LE**), organiste d'Argenteuil, des dames de Saint-Thomas, des récollets de la rue du Bac, et de l'église de Sainte-Geneviève de Paris, succéda à Dornel dans cette dernière place. Il était né vers 1730. On a de lui un recueil de contredanses françaises; Paris, sans date. Il a publié aussi : *Traité d'harmonie et règles d'accompagnement servant à la composition, suivant le système de M. Rameau;* Paris, 1768, in-4° obl. M. Quérard indique une édition de cet ouvrage sous la date de 1774, in-8°; je la crois imaginaire. Le Bœuf vivait encore en 1782.

BOGENHARDT (Gustave-François), né à Bucha, près de Memmleben en Saxe, le 3 novembre 1809, fut d'abord cantor et directeur d'un chœur d'hommes à Lodersleben, près de Querfurt. Il occupait cette place en 1833. Trois ans plus tard il fut appelé à Hildburghausen, comme professeur de musique du séminaire. On ignore les motifs qui lui firent abandonner cette position pour aller s'établir à Erfurt comme professeur de chant, en 1842; mais il retourna bientôt après à Hildburghausen, et y mourut le 31 juillet 1845. On a imprimé de ce professeur un recueil de chants pour une ou plusieurs voix, à l'usage des écoles, sous ce titre : 120 *ein-und mehrstimmige Lieder für Schulen.* Hilburghausen, Kesselring, s. d. (1842).

BOGENTANTZ (Bernardin), né à Liegnitz, en 1494, fut professeur de musique à Cologne. Il s'est fait connaître par un traité élémentaire de musique et de chant, dont la première édition a pour titre : *Collectanea utriusque cantus Bernardini Bogentantz Legnitii Musicam discere cupientibus oppido necessaria.* Petit in-4° de 16 feuillets non chiffrés, imprimé en caractères gothiques, sans nom de lieu et sans date. L'épître dédicatoire est datée de Cologne, le 10 des calendes d'octobre 1515. La deuxième édition est intitulée: *Rudimenta utriusque cantus;* Cologne, 1528, petit in-4°.

BOHAK (Jean-Baptiste), très-bon facteur d'orgues et de pianos, à Vienne, vit le jour à Nechanicz, en Bohême, le 3 juin 1755. Dans sa jeunesse, il fut mis en apprentissage à Keckno, près de Jaranowicz, chez le facteur d'orgues Schreier, qu'il quitta quelque temps après pour se rendre chez le fameux facteur Joseph Strussel, de Krulich, dans la Transylvanie. Devenu habile ouvrier, il retourna à Vienne, puis se rendit à Raab, où il avait construit un orgue neuf avec son maître en 1777 et 1778. Plus tard il s'établit à Vienne; vers 1795, il y jouissait de la réputation d'un habile constructeur d'instruments. On connaît de lui de belles orgues en Moravie et en Autriche, et ses pianos sont répandus en Hongrie, dans la Croatie, la Dalmatie, et à Venise. Bohak mourut à Vienne en 1805.

BOHDANOWICZ (Blaise de), violoniste et compositeur, naquit en Pologne en 1754. Père de huit enfants, il cultiva avec soin leurs dispositions pour la musique. Depuis plusieurs années il était fixé à Vienne, lorsqu'il imagina de tirer parti du talent de ses enfants dans un concert extraordinaire qu'il annonça par une affiche où toutes les ressources du charlatanisme avaient été réunies. On y disait d'abord que rien de comparable n'avait été entendu dans le monde; puis venait l'énumération pompeuse de toutes les curiosités de ce concert d'espèce nouvelle. Le premier morceau était une sonate pour violon seul exécutée par trois personnes sur un seul instrument, avec douze doigts et trois archets. Cette sonate avait pour titre : *Les Prémices du monde.* Elle était suivie d'un *andantino* avec des variations exécutées par les quatre sœurs Bohdanowicz sur un seul piano avec huit mains ou quarante doigts, et d'une symphonie vocale sans paroles pour neuf voix. Le troisième morceau était un trio pour deux voix et un siffleur, avec accompagnement d'orchestre, de trompette obligée et de cymbales. Puis venaient des mor-

ceaux avec des imitations de chants d'oiseaux et de cris de différents animaux. Tous les morceaux de ce concert avaient été composés par Bobdanowicz. En 1798, il avait déjà publié à Vienne un duo pour piano à quatre mains intitulé : *Daphnis et Philis ;* plus tard il fit paraître un recueil de polonaises, trois duos pour deux violons, et plusieurs morceaux détachés. On cite aussi de lui une symphonie intitulée : *Die Hermannsschlacht* (la Bataille de Hermann) pour trois orchestres sans violons, et une ouverture militaire avec coups de pistolets, décharges de mousqueterie et coups de canons. Cet artiste est mort à Vienne en 1819, ou, suivant d'autres renseignements, en 1814.

BOHLEN (Adrien), compositeur, naquit le 19 octobre 1679, à Aurich en Ostfrise, où son père était chantre. Les premiers principes de la musique lui furent enseignés dans la maison paternelle; Druckmüller, organiste à Nordeu, lui donna ensuite des leçons de clavecin. En 1697, il se rendit à Wittemberg pour y étudier la théologie, et trois ans après il obtint le cantorat de sa ville natale. En 1702, il passa à Hambourg, où il fut nommé directeur de musique; enfin, en 1705, il fut appelé à Jever en qualité de cantor. Il est mort dans ce lieu le 17 mars 1727. Bohlen a laissé en manuscrit plusieurs années complètes de musique d'église.

BOHRER (Gaspard), chef d'une famille d'artistes qui s'est rendue célèbre, naquit à Manheim en 1744. Il fut attaché à l'orchestre de la cour en qualité de trompette; mais Aloïsin Marioni lui ayant enseigné la contrebasse, il acquit un si beau talent sur cet instrument, qu'il laissa loin de lui tous ses prédécesseurs et ses contemporains. Il fut appelé à Munich pour y remplir les fonctions de première contrebasse à l'orchestre de la cour, vers 1778, et mourut dans cette ville, le 14 novembre 1809.

BOHRER (Antoine), troisième fils de Gaspard, naquit à Munich, en 1783 (1). Il reçut de son père les premières leçons de musique, et étudia la composition sous le maître de chapelle François Danzi. Ayant fait un voyage à Paris avec Cannabicb, il reçut des leçons de violon de R. Kreutzer. De retour dans sa patrie, il y fut nommé violon de l'orchestre de la cour, et peu de temps après il fit avec son père un voyage en Autriche et en Bohême. L'année suivante il partit avec son frère Maximilien, et visita la Suisse, une partie de la France, les villes de la confédération du Rhin, la Saxe, la Prusse, etc. Les deux frères donnèrent des concerts dans toutes les grandes villes de ces divers pays, et partout ils obtinrent des applaudissements. De retour à Munich, ils se préparèrent à des excursions lointaines par des études d'ensemble qui ont été l'origine des succès qu'ils obtinrent ensuite. En 1810 ils entreprirent le grand voyage qu'ils méditaient depuis plusieurs années. Après avoir visité les grandes villes de l'Allemagne, ils se rendirent en Hollande, retournèrent ensuite en Allemagne, parcoururent la Hongrie, la Bohême, la Pologne et la Russie. Une maladie dont Antoine fut atteint à Kiew retint les deux frères dans cette ville pendant quatre mois. Ils visitèrent ensuite Moscou, d'où ils s'enfuirent à l'approche des Français; mais ils furent arrêtés par un parti de Cosaques qui les conduisit chez le général Seblowsky. Ce général avait ordre de faire conduire en Sibérie tous les prisonniers allemands, et surtout les sujets du roi de Bavière, contre qui l'Empereur conservait beaucoup de ressentiment. Les deux artistes furent sauvés par leur talent. Amateur passionné de musique, le général Seblowsky ne put résister au plaisir que lui faisaient éprouver les frères Bohrer; il leur accorda la liberté de se rendre à Pétersbourg; et, pour les soustraire au danger du voyage, il les y envoya en qualité de courriers du gouvernement. Après une année de séjour dans cette ville, ils parcoururent la Finlande, la Suède, le Danemarck, et se rendirent à Hambourg, où ils s'embarquèrent pour Londres. Vers la fin de l'année 1814, ils retournèrent à Munich pour y visiter leur famille. L'année suivante, ils firent un nouveau voyage en France, et vinrent à Paris, où ils donnèrent des concerts dans lesquels ils firent entendre des fantaisies pour violon et violoncelle sans accompagnement, qui obtinrent le plus brillant succès, tant à cause de l'originalité des thèmes, que par l'ensemble parfait qui régnait dans l'exécution. A la vérité, ce succès fut dû principalement au talent de Maximilien Bohrer : le jeu d'Antoine, quoique agréablement fini, ne pouvait produire de vive sensation dans une ville où l'on a l'habitude d'entendre des violonistes du talent le plus remarquable. Antoine Bohrer tirait peu de son de son instrument, et son style, bien qu'élégant et gracieux, manquait d'élévation; mais il secondait bien son frère dans les mor-

(1) On lit dans *l'Encyclopédie musicale*, publiée par M. Schilling, que Max Bohrer naquit en 1780 et Antoine en 1781; c'est une double erreur; car Antoine est l'aîné des deux frères. Quant aux dates de leurs naissances, je les ai prises dans le Lexique des musiciens bavarois de Lipowsky. Cet auteur écrivait à Munich en 1818; il était à la source des renseignements, et a dû être mieux informé. D'ailleurs, les dates qu'il indique coïncident mieux avec la réputation qu'avaient déjà acquise les frères Bohrer en 1801.

Gassner fait naître Antoine Bohrer en 1781, et Max en 1783. (Voy. *Universal-Lexikon der Tonkunst*, p. 146.)

ceaux concertants qu'ils jouaient ensemble. Ces morceaux sont tous composés par Antoine. Il a publié plusieurs œuvres de quatuors, de trios, de concertos, etc., pour le violon. Après avoir fait un deuxième voyage en Angleterre, les frères Bohrer revinrent à Paris et s'y firent entendre de nouveau aux concerts spirituels de la semaine sainte. Au mois de mai de la même année, ils se rendirent à Berlin, où Antoine obtint le titre de maître des concerts et Max celui de premier violoncelliste de la chambre. Un nouveau voyage fut entrepris par les deux frères en 1820; ils parcoururent toute l'Italie, donnèrent des concerts à Milan, Vérone, Rome, Naples, etc., et retournèrent à Berlin, en 1824. Des discussions s'étant élevées entre eux et Spontini, ils quittèrent le service du roi de Prusse dans l'année suivante. Antoine détermina son frère à l'accompagner à Munich par Hambourg. Arrivés dans la capitale de la Bavière, les deux frères y épousèrent deux pianistes distinguées, filles de Dülken, facteur d'instrument de la cour : Max devint le mari de l'aînée (Louise, née à Munich en 1805), et Fanny (née dans la même ville en 1807), devint l'épouse d'Antoine. Ces liens formèrent entre tous ces virtuoses une nouvelle association artistique dont on a depuis lors admiré les résultats à Paris. De retour dans cette ville en 1827, les frères Bohrer s'y firent entendre avec de nouveaux succès; et, après avoir fait quelques voyages de peu d'importance, ils donnèrent dans l'hiver des séances de quatuors et de quintettes dans les salons de Pape, où ils firent entendre, avec MM. Tilmant et Urhan, les derniers quatuors de Beethoven. Ces séances furent remarquables par la perfection de l'ensemble et la délicatesse des nuances. La révolution de 1830, funeste aux artistes, détermina les frères Bohrer à quitter Paris, et, pour la première fois, ils se séparèrent. Après avoir fait quelques voyages, Antoine a obtenu en 1834 le titre de maître de concert de la cour de Hanovre. Il est mort dans cette position en 1852. Sa fille *Sophie*, né à Munich, en 1828, eut un talent de pianiste très remarquable, et brilla, avant même d'être sortie de l'enfance, à Paris, Vienne, Berlin et Pétersbourg. Elle se trouvait dans cette dernière ville en 1848, avec son père. Une mort prématurée est venue frapper cette jeune fille qui aurait pris un rang distingué parmi les artistes les plus célèbres, si elle eût vécu.

Les compositions de Bohrer sont très nombreuses; elles se font remarquer en général par le goût et la pureté de style. Parmi ses ouvrages, on compte des symphonies concertantes pour violon et violoncelle, Paris, Pleyel; quatre concertos pour violon et orchestre, œuvres 9, 12, 17, et 37, Offenbach et Paris; des quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 23; des trios brillants pour deux violons et violoncelle, op. 13; six grands duos brillants pour violon et violoncelle; un très-grand nombre d'airs variés pour violon, avec accompagnement d'orchestre, de quatuor ou de piano; des caprices ou études pour le violon; des trios pour violoncelle, violon et alto, op. 14 et 15; et beaucoup d'autres œuvres de musique instrumentale. Antoine Bohrer a eu une grande part dans la composition des ouvrages pour le violoncelle qui portent le nom de son frère.

BOHRER (MAXIMILIEN), le plus jeune des fils de Gaspard, naquit à Munich, en 1785, et y prit des leçons de violoncelle du professeur Antoine Schwartz. Il fit des progrès si rapides sur cet instrument, qu'à l'âge de quatorze ans, en 1799, il fut admis à l'orchestre de la cour. Il a fait avec son frère tous les voyages dont nous avons parlé dans l'article précédent. Après avoir entendu Romberg à Vienne, il prit la résolution de choisir ce grand artiste pour son modèle; mais en étudiant les parties les plus importantes du talent de ce virtuose, il les modifia par ses qualités personnelles. Lorsqu'on l'entendit pour la première fois à Paris, son jeu causa autant d'étonnement que de plaisir. Les qualités essentielles de son talent étaient une justesse parfaite, un son pur, et une facilité extraordinaire à exécuter les passages les plus difficiles; mais sa manière manquait de grandiose. Après avoir quitté Paris, en 1830, Maximilien Bohrer a fait quelques voyages en Allemagne; en 1832 il a obtenu le titre de premier violoncelliste et de maître des concerts de la cour de Stuttgard; et sa femme a été nommée pianiste de la même cour et maîtresse de piano des princesses. En 1838, il fit un second voyage à Pétersbourg; deux ans ans plus tard il visita toute l'Italie, et alla jusqu'en Sicile donner des concerts à Messine et à Palerme. Dans les années 1842-1843 il parcourut l'Amérique. En 1847 il entreprit un dernier voyage dans le Nord, puis se rendit en Hollande, en Belgique et parcourut l'Angleterre. Il n'était plus alors que l'ombre de lui-même. On a sous le nom de Maximilien Bohrer trois concertos pour le violoncelle, publiés à Paris et à Berlin, des airs variés pour cet instrument, une fantaisie avec orchestre sur des airs nationaux russes, op. 21, Leipsick, Hofmeister, un *Rondoletto* avec quatuor, op. 22, ibid., et des duos pour violoncelle et violon.

FIN DU TOME PREMIER.